ORIENT EXPRESS
FILMUL ROMÂNESC ȘI FILMUL BALCANIC

sau
cinematograful balcanic

Cartea a apărut cu sprijinul
Administrației Fondului Cultural Național

NMP

Mulțumim pentru fotografii *Arhivei Naționale de Filme*,
Cinematecii Iugoslaviei (*Jugoslovenska Kinoteka*),
Cinematecii Macedoniei (*Kinoteka na Makedonija*),
Cinematecii Bulgare (*Bălgarska Filmoteka*) și
Arhivei de Filme a Albaniei (*Arkivi Qendror Shteteror i Filmit*).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ȚUȚUI, MARIAN
Orient Express : filmul românesc şi filmul balcanic / Marian Țuțui ;
graf.: Adrian Sorin Georgescu. - Bucureşti : Noi Media Print, 2008
ISBN 978-973-1805-17-7

I. Georgescu, Adrian Sorin (graf.)

791.43(498:497.17)

ORIENT EXPRESS
FILMUL ROMÂNESC ȘI FILMUL BALCANIC

Cuprins

I. BALCANII SAU PARADIGMA CONVERGENȚEI A ZECE CULTURI 9

1. Paradoxul balcanic: Europa primordială, apoi o regiune opusă Europei 9
2. Balcanii de la concept geopolitic la sens peiorativ 13
3. Spiritul balcanic: orientalism şi periferie 17
4. O regiune din care nimeni nu vrea să facă parte 19
5. Un concept vechi de aproape 200 de ani acoperă o realitate de 2 milenii 22
6. Percepția occidentală: fenomene transfrontaliere şi/sau aproximare? 27

II. REPREZENTAREA OCCIDENTALĂ ŞI IMPUNEREA IMAGINII 29

1. Orient Express sau Midnight Express 29
2. 57 de țări balcanice fictive 50
3. Complexul lui Eneas sau balcanicii şi-au dat concursul 64
4. Influențarea filmului balcanic de către filmul despre Balcani şi invers 77
5. Cele două reprezentări româneşti ale Balcanilor 85
6. Reprezentări bulgare şi sârbe 95
7. Alegorii unificatoare 99

III. CINEMATOGRAFIA BALCANICĂ 102

1. Istoria filmului în Balcani: pionieri comuni şi asemănări 102
2. Fraţii Manakia – pionierii filmului balcanic, revendicaţi de 6 ţări 111
3. Şcoli cinematografice în Balcani 127
4. Două decenii de succese atestă o tradiţie? 131

IV. DE LA EXOTISM LA GENURI ŞI STILURI SPECIFICE 133

1. Tradiţie, ruralism şi etnografie 133
2. Un gen bine adaptat: melodrama în Grecia şi Turcia 152
3. Primul gen local: filmul cu haiduci 156
4. Al doilea gen local: filmul cu partizani 177
5. Complexele şi mitologia rapidă 191
6. Istoria şi obsesia „ultimei fortăreţe creştine” 206
7. Dictaturile 211
8. Anghelopoulos sau călătoria în istoria recentă 229
9. Conflictele interetnice 234
10. Ţiganii şi amestecul etnic 246
11. Kusturica şi vitalitatea 258
12. Miturile antice şi folclorul balcanic 266
13. Globalizarea şi noile genuri: comedia neagră şi travelogue-ul 274
14. Excepţiile 289

V. BALCANISMUL ÎN CINEMA – O NECESITATE? 291

1. Cinematograf scandinav şi latino-american, de ce nu şi balcanic? 291
2. Dracula sau despre necesitatea exotismului şi a subvenţionării 294
3. Balcanismul – o sensibilitate aparte? 298

VI. ANEXE 302

1. Evenimente balcanice şi reflectarea lor artistică în Europa şi America 302
2. O istorie în date a cinematografului în Balcani 305
3. Cineaşti şi filme de succes din Balcani 314
4. Bibliografie 321

I

BALCANII SAU PARADIGMA CONVERGENȚEI A ZECE CULTURI

1. Paradoxul balcanic: Europa primordială, apoi o regiune opusă Europei

> Potrivit esenței sale, şi Europa e o Peninsulă Balcanică. Să ne închipuim Europa la fel de unitară şi întinsă ca America sau ca Rusia: sensul ei ar muri. Europa, este, în esență mică şi dezbinată, atât fizic, cât şi psihic. Spiritul ei cel mai vechi s-a născut în Balcani.
>
> ***Hermann Keyserling***

Fără dorința de a şoca, trebuie însă spus: Europa s-a născut în Balcani! Nu este vorba doar de civilizația Greciei, prima civilizație antică din Europa, ci chiar despre naşterea Europei ca denumire şi noțiune. Conform „Metamorfozelor" lui Ovidiu, Europa era fiica regelui fenician Agenor şi a Telefassei, sora lui Cadmos, întemeietorul Tebei. Aflându-se pe malul mării alături de alte fete, a fost răpită de Zeus, care luase înfățişarea unui taur alb. Zeus a dus-o pe Insula Creta, unde a dat naştere lui Minos şi lui Radamant[1]. Şi acest mit reflectă întrucâtva realitatea căci fenicienii au botezat continentele Europa şi Asia. Europa derivă prin intermediar elin şi latin din cuvântul fenician „Ereb" – „unde apune soarele", în timp ce Asia provine de la „Asur" – „unde răsare soarele"[2]. Evident, pentru fenicieni cele mai apropiate țărmuri europene erau cele ale Cretei şi Greciei. Ca şi alte denumiri geografice precum Indii, Rusia sau Basarabia, Europa a fost în timp din ce în ce mai îndepărtată de sensul originar şi de realitatea imediată pe care a denumit-o.

Hermann Keyserling observa un alt motiv pentru care Europa s-a născut în Balcani. Este vorba chiar de esența acesteia – diversitatea şi istoria frământată: „Spiritul Balcanilor este spiritul vrajbei eterne... Potrivit esenței sale, şi Europa e o peninsulă Balcanică. Să ne închipuim Europa la fel de unitară şi întinsă ca America sau ca Rusia: sensul ei ar muri: Europa, este, în esență mică şi dezbinată, atât fizic, cât şi psihic. Spiritul ei cel mai vechi s-a născut în Balcani. Nu ascendența spirituală a grecilor antici intră aici în discuție, ci faptul că mai întâi în Balcani, în câmpul de tensiuni dintre oraşele – state ce se luptau între ele, a început diferențierea specifică, care, de atunci, a fost continuată într-un şir neîntrerupt, de un popor după altul. Europa reprezintă acelaşi tip de unitate ca Balcanii antici. Ea este ținutul de

interferenţă al celor mai puternice şi mai ireductibile tensiuni care se manifestă azi: cea germano – franceză, în primul rând, apoi cea dintre Orient şi Occident, cea dintre antic şi modern, până la cele pur empirice, dintre diversele individualităţi etnice."[3] Tot el a dat şi o explicaţie de natură istorică a separării Balcanilor de Europa, şi anume o defazare în timp, o rămânere în urmă a Balcanilor, căci tensiunile din Vestul Europei s-au atenuat şi au dispărut, în timp ce în Balcani s-au menţinut: „astfel, noi, europenii trebuie să fim recunoscători că există o peninsulă Balcanică modernă, personificată şi vie, cimitir al culturilor antice, şi să învăţăm de la ea ce trebuie să evităm" sau „Europa devine o uriaşă imagine în oglindă a Balcanilor moderni".[4]

În timp, partea sud-estică a continentului a fost denumită mai ales „Balcani", noţiunea bazându-se pe o realitate geografică – Peninsula Balcanică, dar mai ales pe considerente geopolitice şi istorice. Deşi Bizanţul şi împăratul său nu mai erau demult hegemoni ai lumii creştine se acceptă că centrul Europei (deşi nici Europa nu era o noţiune operabilă atunci) s-a deplasat definitiv spre Vest abia după 1453. Geopolitica care avea în vedere Balcanii ca un întreg funcţional a durat din secolul 18 cam până la al doilea război mondial, având în vedere mai întâi popoare sub dominaţie otomană şi apoi state lipsite de forţă politică şi învrăjbite[5]. Între 1945-1990 distincţia între blocul sovietic şi cel occidental era mai operantă căci împărţea suficient de bine Europa şi chiar Peninsula Balcanică pe criteriul ideologic. Abia căderea comunismului, conflictele etnice din fosta Iugoslavie de după 1990 şi apariţia micilor state după destrămarea fostei federaţii a slavilor sudici au reactualizat Balcanii ca noţiune geopolitică valabilă. Se poate observa însă că geopolitica balcanică actuală seamănă întrucâtva cu cea de dinainte de primul război mondial dar există şi diferenţe ce merită a fi evidenţiate.

O primă evaluare geopolitică actuală a Peninsulei Balcanice porneşte de la datele geografice dar şi de la cele politice. Astfel, chiar şi noţiunea de Europa, opusă adesea Balcanilor, a început să funcţioneze în integralitatea ei după 1990 în urma destrămării URSS şi a căderii comunismului în statele Europei Centrale şi de Est. Este de fapt pentru prima dată în istorie când Europa a început să funcţioneze ca un concept politic real şi care să se refere la integralitatea continentului sau măcar până la graniţele Rusiei actuale.

Geografic, Peninsula Balcanică reprezintă o suprafaţă de uscat înconjurată din trei părţi de mări dar având o particularitate aproape unică, având forma unui triunghi cu vârful înspre Mediterana şi întinzându-se de aceea cel mai mult, peste 2.000 de km, tocmai în zona de legătură cu continentul propriu-zis, doar subcontinentul Indian depăşind-o din acest punct de vedere. De aceea, mai ales Câmpia Dunării, neprotejată de munţi înspre nord-est, este supusă influenţelor continentale, nu numai climatic. Având în vedere acest ultim amănunt, o suprafaţă mare de contact cu Europa propriu-zisă şi faptul că are un contur complicat, datorat în mare măsură celor cinci peninsule pe care le cuprinde (Istria, Peloponez, Attica, Calcidică şi Rumelia), ca şi faptul că Europa însăşi este un continent mic, cu un contur compex datorat constituirii din mai multe peninsule, vom înţelege că izolarea peninsulei de Europa nu se baza pe criterii geografice. Aproape niciodată nu s-a vorbit despre izolarea Peninsulei Iberice şi mai rar despre izolarea Marii Britanii.

Dacă avem în vedere importanţa căilor de comunicaţie reprezentate de mările Mediterană şi Neagră unite prin Bosfor şi Dardanele, mai lesnicioase decât cele de pe uscat până în epoca modernă, este evident că Peninsula Balcanice nu era izolată de Europa în mod natural, ci a fost izolată artificial, politic. Geografia Peninsulei Balcanice ne oferă şi câteva date surprinzătoare, aproape ignorate, dar incontestabile. Astfel, deşi este cea mai apropiată de Asia, Peninsula Balcanică se află de fapt la mijlocul distanţei dintre Oceanul Atlantic şi Munţii Urali, limitele de Vest, respectiv de Est ale Europei. Având în vedere latitudinea, constatăm că Peninsula Balcanică include limita continentală de Sud a Europei (Capul Matapan din Peloponez), ca şi limita sudică extremă (Insula Creta). Pe de altă parte, se poate constata că cea mai centrală ţară din Europa nu se află în Alpi, ci este inclusă adesea în Balcani! Este vorba despre România. Iar centrul absolut al Europei se află în Carpaţi, la 150 de kilometri nord de România, în mica localitate ucrainiană Delovoe (Rahău)! Este evident că şi în privinţa centrului Europei au fost avute în vedere criterii din afara geografiei, mai mult sau mai puţin subiective. O altă caracteristică geografică a peninsulei o reprezintă preponderenţa reliefului muntos. Aceasta a avut

consecințe dintre cele mai diverse: o întârziere a populării masive şi a dezvoltării oraşelor cu excepția zonelor de coastă, persistența ereziei bogomilice (din secolul 10, până în până în secolul 14 în Bosnia), a populației romanizate (vlahii) şi rebelilor în munți (haiduci, partizani), dificultatea impunerii unei autorități chiar în cazul unor popoare mici, concomitent cu păstrarea unor relații de clan (Albania, Muntenegru), răspândirea largă a modului pastoral de viață şi relativ slaba dezvoltare a navigației (cu excepția Ragusei medievale şi Greciei).

Datele legate de suprafață şi de populație conduc, de asemenea, la constatări interesante. Cu o suprafață de 468.000 kmp, Peninsula Balcanică este a treia din Europa şi a 9-a în lume. Continentul Europa are 10 milioane de kmp, deci Peninsula Balcanică reprezintă a 20-a parte. Dacă scoatem din calcul suprafața țărilor europene din fostul URSS – 5,1 milioane de kmp (din care Rusia europeană are 1,9 milioane kmp iar Ucraina 600.000 kmp), aşa cum adesea se procedează în unele domenii, proporția e mai impresionantă, Balcanii reprezentând a 10-a parte din această Europă. Față de suprafața noii UE, care a inclus Slovenia, România şi Bulgaria, Balcanii reprezintă a 9-a parte. Însuşi continentul Europa, comparat cu Asia (44 milioane de kmp) sau cu Rusia (17,2 milioane kmp) reprezintă o fracție, astfel încât constatarea lui Paul Valery sau a geologilor, conform căreia Europa nu e decât o peninsulă a Asiei, nu mai pare un paradox. Într-adevăr, însăşi Europa este o noțiune justificată istoric şi politic, dar insuficientă din punct de vedere geografic. Ca populație, Peninsula Balcanică este azi prima din Europa – 77 de milioane de locuitori (fără turcii din Asia) – în 11 state şi a treia din lume. Nu în ultimul rând trebuie menționat că este peninsula unde se găsesc cele mai multe state, fiind deci caracterizată deci de o anume fărâmițare şi diversitate etnică. Cei 77 de milioane de locuitori reprezintă peste o zecime din populația Europei (730 de milioane). Proporția devine, din nou, mai favorabilă, dacă avem în vedere că în Rusia europeană trăiesc 95 de milioane de locuitori iar în restul țărilor europene din fosta URSS, încă 81 de milioane. Deci față de populația Uniunii Europene (490 de milioane), populația țărilor balcanice reprezintă mai mult de un sfert (126 de milioane, incluzând populația totală a Turciei). Proporția de 4 la 1 între populația Europei Occidentale sau mai recent a UE şi şi cea a Balcanilor favorizează încă alte comparații, mai puțin obiective, precum cea dintre o „Europă civilizată" şi „Balcanii înapoiați" sau chiar, mai pe scurt, între „Europa" şi „Balcani". Este vorba de o distincție şi o comparație veche cam de 300 de ani ce presupunea de fapt ignorarea geografiei conform căreia Balcanii sunt în Europa sau eliminarea din Europa a peninsulei pe criterii economice, politice şi religioase. În secolele 18-19, străbătând un teritoriu mai puțin populat, controlat de turcii musulmani, occidentalii aveau impresia că se află în Orient şi doar cunoştințele geografico-istorice şi contactul cu locuitorii creştini îi făceau să distingă totuşi acest teritoriu de Asia. Densitatea sensibil mai scăzută a populației în Balcani şi mai ales lipsa unor aglomerații urbane între 1800-1918, cu excepția Istanbulului, accentua senzația occidentalilor şi americanilor că explorează teritorii sălbatice. Bucureştiul, al doilea oraş din Balcani ca număr de locuitori la începutul secolului 20, avea în 1906 doar 300.000 de locuitori, în timp ce Parisul avea 3 milioane iar Viena 1,5 milioane de locuitori[6]. Astăzi Istanbul e aproape de Paris ca număr de locuitori iar locuitorii Atenei, Bucureştiului şi Belgradului depăşesc ca număr pe cei ai Vienei. Întreaga populație a Balcanilor la 1800 este estimată la 8,6 milioane de locuitori, la 1860 la 14,8 milioane iar în 1910 la 24,2 miloane de locuitori[7]. Europa fără Rusia (!) avea în schimb la 1800 aproximativ 150 de milioane de locuitori, pe la 1850 – 206 milioane iar în 1910 – 291 de milioane de locuitori[8]. Cu alte cuvinte, în trecut diferențele mari de populare a Occidentului față de Sud-Estul Europei sugerau sălbăticia Balcanilor, în timp ce proporția de azi de 4 la 1 între populația UE şi cea a Balcanilor sugerează altceva – un sfert înapoiat/ indezirabil al continentului. Este evident însă că şi din acest punct de vedere situația s-a schimbat radical deşi tendința de a diferenția a rămas. Până la primul război mondial reticența consta în a adăuga „Europei civilizate" o peninsulă sălbatică şi slab populată, astăzi există temerea mai pragmatică de a integra o populație însemnată şi pauperă riscând afectarea standardului de viață occidental. Această motivație pragmatică a rămas, dar pentru o vreme ei i s-a substituit chiar o motivație filozofică conform căreia civilizația occidentală, catolică şi protestantă, democratică şi tolerantă, evoluată etc. ar fi amenințată de alte tipuri de civilizație – slavă, ortodoxă, asiatică, islamică etc. care i se opun. Samuel P. Huntington în

„The Clash of Civilizations or the Remaking of World Order"[9] a lansat o asemenea teorie între 1993-1996, teorie care s-a bucurat de o oarecare audiență deşi altora le-a părut o emanație a secolului 19. Se poate spune că de fapt Huntington nu a făcut decât să dea glas temerilor occidentalilor după ce comunismul nu a mai reprezentat un pericol, revenind la unii din termenii lui Oswald Spengler din 1922. Diferența este că Spengler observa un „declin al Occidentului", în timp ce Huntington a încercat să demonstreze o incapacitate a unor tipuri de civilizații de a prelua valori considerate ca specific occidentale precum democrația. Motivația pragmatică a învins căci UE a considerat utilă încorporarea Greciei ortodoxe, a unor state slave din Centrul Europei şi chiar a unor state din Balcani (Slovenia, România şi Bulgaria), în 2010 se preconizează aderarea Croației şi în viitor şi a celoralalte state balcanice, doar aderarea Turciei rămânând o chestiune controversată. Nu trebuie uitat însă că aderarea unor noi membri la UE a fost hotărâtă de parlamente, în timp ce sondajele au indicat că majoritatea populației țărilor vechi membre ale UE nu a agreat noile aderări mai ales de teama scăderii nivelului de trai şi impactului asupra locurilor de muncă.

Trebuie reiterat că în trecut funcționa ca şi azi postulatul conform căruia o altă civilizație este neapărat una inferioară celei occidentale. Chiar şi băştinaşii au avut, mai ales din secolul 18, conştiința că sunt diferiți de occidentali dar şi de orientali, invocând tot considerente economice, politice şi religioase. Față de occidentali a început să acționeze apoi un veritabil complex al inferiorității şi a apărut, firesc, o mişcare de sincronizare cu Apusul.

Ceea ce le diferențiază de alții reprezintă totodată factorii de coerență între actualele națiuni balcanice. E o constatare aproape banală care necesită însă o multitudine de precizări ulterioare.

NOTE

1. Ferrari, *Anna – Dicționar de mitologie greacă şi romană*, Ed. Polirom, Bucureşti, 2005, p. 172. Lăzărescu, George – *Dicționar de mitologie*, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1979, p. 181.
2. Dimitriu, Călin – *Prin Europa*, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1972, p. 7. Vezi şi www.sacklunch.net
3. Keyserling, Hermann – *Analiza spectrală a Europei*, Ed. Institutul European, Iaşi, 1993, p. 275-276.
4. *op.cit*., p. 276.
5. Todorova, Maria – *Balcanii şi balcanismul*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2000, p. 53-62.
6. *Călăuza catalog oficială a Expoziției din 1906*, Bucureşti, 1906, p. 4.
7. Palairet, Michael – *The Balkan Economies c. 1800-1914*, Cambridge, 1997, p. 20. Pentru Romania – Jowett, Kenneth (coordonator) – *Historical Perspective in Social Changes in Romania 1860-1940*, Berkeley, 1978, p. 85 (articolul lui Andrew C. Janos – Modernization and Decay).
8. Cameron, Rondo, Neal, Larry – *A Concise Economic History of the World from Paleolithic Times to the Present*, Oxford University Press, New York, 1993, p. 193.
9. Huntington, Samuel P. – *Ciocnirea civilizațiilor şi refacerea ordinii mondiale*, Ed. Antet, Bucureşti, 2001.

Balcanic de la concept geopolitic la sens peiorativ

Dacă va izbucni vreun alt război în Europa,
acesta va fi din cauza vreunui blestemat fleac din Balcani.

Otto von Bismark (1878)

Numele „Balcani", aplicat lanțului muntos principal din Bulgaria, a apărut în 1490 la scriitorul umanist şi diplomatul italian Filippo Bunoaccorsi (1437-1496) în memorandumul său către Papa Inocențiu al VIII-lea.[1] El explică că este vorba despre munții Haemus pe care locuitorii îi numesc „Balcani". Până la începutul secolului 19 au fost folosite alternativ sau împreună pentru Balcani şi denumirile „Haemus" (denumirea antică) sau „Stara Planina" („Munții Vechi", denumire bulgară). Pătrunderea denumirii Balcani în literatura europeană i se datorează călătorului englez John Morritt, care, în 1794, a folosit acest nume înlocuind clasicul Haemus. Cel care a extins denumirea şi pentru peninsulă a fost geograful german August Zeune în lucrarea sa „Goea. Versuch einer Wissenschaftlichen Erdbeschreibung" din 1808.[2] El a considerat eronat că Munții Balcani ar fi fost limita de nord a peninsulei şi a intenționat să utilizeze un nume analog peninsulelor Apeninică şi Pirineică (n.n. Iberică).

Denumirea „Balkan" îşi are originea în limba turcă. Majoritatea dicționarelor turceşti îl definesc ca „munte" sau „lanț muntos", uneori împădurit, alteori ca „trecătoare". Ca şi alte denumiri geografice, „Munții Balcani" este deci o sintagmă tautologică. „Balkanlık" înseamnă „munți cu păduri dese" sau „zonă aspră". Au fost emise ipoteze privind originea preotomană a cuvântului, provenit din persanele „balk" („noroi") sau „Bala-Khana" („casă mare, înaltă"), pe care cumanii, pecenegii sau alte triburi turcice le-ar fi putut-o aduce.

Până la Congresul de la Berlin (1878) cel mai adesea au fost utilizate pentru Peninsula Balcanică denumiri care aminteau de stăpânirea otomană: „Turcia europeană", „Turcia în Europa", „Imperiul otoman european", „Levantul european", „Peninsula Orientală" dar şi „Peninsula greacă", „Peninsula sud-slavă" etc. Turcii înşişi utilizau „Rum-eli" („Pământul romeilor", adică al grecilor), „Avrupa-yı Osmani" („Europa otomană"). Denumirea „Peninsula Balcanică" a început să se impună abia după 1878. În 1863 diplomatul Johann Georg von Hahn a propus termenul „Südostereuropaische Halbinsel" („Peninsula Sud-Est Europeană") iar inițiativa sa a fost urmată de geografii Theobald Fischer în 1893 şi 1909, Otto Maull în1929 sau Karl Kaser şi Mathias Bernath. În accepția ultimilor doi sintagma denumea o regiune mai vastă care includea Slovacia şi Ungaria iar Balcanii reprezentau doar o subregiune. În plus, istoricul Mathias Bernath aprecia că acest termen a reprezentat o vreme un concept neutru care a abolit dihotomia între monarhia danubiană şi Balcanii otomani[3].

La începutul secolului 20 cuvântul „Balcani" a început să capete o conotație politică. Geograful sârb Jovan Cvijić, deşi conştient de incorectitudinea geografică a termenului, l-a adoptat în 1918 din considerente politice în lucrarea sa dedicată peninsulei. La rândul său, în 1936, conturând activitatea viitorului Institut de Studii Balcanice din Bucureşti, Victor Papacostea, deşi considera „injustă" denumirea „Peninsula Balcanică", recunoştea că „schimbarea de nume pare aproape imposibilă"[4].

„Balcanizarea", desemnând procesul de fragmentare naționalistă prin eliberarea statelor balcanice de sub stăpânirea otomană, a fost descrisă și numită astfel pentru prima dată pe 20 decembrie 1918 în ziarul *New York Times*, termenul fiind utilizat de către industriașul german Walter Rathenau în sensul unei devastări aproape apocaliptice. Hermann Keyserling aprecia în 1929 chiar că „spiritul balcanic este spiritul vrajbei eterne"[5]. Termenul a fost extins în anii `20 pentru statele apărute după destrămarea Imperiului Austro-Ungar. În timp, adesea sensul s-a lărgit, precum în Italia unde termenul are doar sensul larg, fiind un sinonim pentru despotism, revoluții, contrarevoluții, război de gherilă și asasinate, prezente frecvent în țările balcanice dar și în alte zone. O autoare bosniacă, Zrnka Novak a semnalat în 1990 că „balcanizare" a devenit sinonim cu „libanizare"[6]. În limbile balcanice, cu excepția bulgarei, „balcanic" are un sens mai ales geografic și neutru, la fel în majoritatea limbilor europene. În franceză, italiană, germană și rusă există și o conotație negativă. Totuși, analiștii politici recunosc că „balcanic" este un *nomen nudum,* adică un termen utilizat empiric și niciodată validat de o descriere completă a obiectului pe care îl denumește.[7]

În 1853 țarul Nicolae I al Rusiei (1796-1855) a apreciat că „Turcia este un muribund. Ne putem strădui să-l ținem în viață dar nu vom reuși. El va muri, trebuie să moară." La rândul său, cancelarul german Otto von Bismark (1815-1898) a comentat pe marginea războiului ruso-turc din 1877-1878: „Dacă va izbucni vreun alt război în Europa, acesta va fi din cauza vreunui blestemat fleac din Balcani" sau „Balcanii nu merită ca fie și un singur grenadier din Pomerania să-și lase oasele pe acolo." În sfârșit, la sfârșitul secolului 19 s-a instaurat formula conform căreia Balcanii ar reprezenta „butoiul cu pulbere al Europei". Într-adevăr, evoluția evenimentelor istorice a confirmat diagnosticul politic. Este interesant pe de altă parte că în secolele 18-19 Orientul a devenit mai ales un spațiu exotic, ba chiar utopic, opus lumii profane și prozaice a Vestului, precum în „Scrisorile persane" (1721) ale lui Montesquieu și „Divanul occidental-oriental" (1818) al lui Goethe, ca și în opere ale romanticilor precum Coleridge, Heine și Byron. În schimb, Balcanii, ale căror evenimente politice începând din secolul 19 conduceau totuși spre europenizare și modernizare, au intrat în atenția Occidentului și au căpătat o concretețe care inducea o atitudine negativă. Instabilitatea zonei și apariția micilor state din Balcani supuse jocului de interese al marilor puteri au inspirat formulele simplificatoare de „balcanism" și „balcanizare", aplicate în presa americană și vest-europeană nu numai țărilor din Sud-Estul Europei, ci și altora, cum ar fi statele baltice în preajma celui de-al doilea război mondial. Formula des utilizată până la al doilea război mondial a reapărut sporadic după aceea dar și-a recăpătat popularitatea în timpul conflictelor politice din fosta Iugoslavie între 1991-2001. Statele din Balcani au rămas cu acest stigmat uniformizator pe care politicienii și oamenii de cultură din aceste state au încercat să-l combată, să-l nuanțeze dar mai ales să-l accepte pentru alții, mai puțin pentru țara lor.

Sensuri mai puțin măgulitoare sau peiorative au și denominativele unor țări și popoare din Balcani sau expresiile legate de acestea. Astfel, denumirile franțuzești („Macedoine") și italiene („Macedonia") ale Macedoniei numesc în franceză, engleză și italiană „salata de fructe". În franceză mai poate însemna și „ghiveci, amestec de legume". Dicționarul Oxford[8] explică „macedoine" prin „amestec de fructe sau legume tăiate mărunt sau în jeleu". Dicționarul Webster[9] adaugă că provine „din francezul Macedoine, adică Macedonia, probabil o aluzie la varietatea de popoare din regiune" și că termenul a apărut la începutul secolului 19[10]. Macedonenii înșiși sunt conștienți de sensurile numelui țării lor și îl transformă uneori într-o sursă de umor. În filmul *Bal-Can-Can* (2005, R.Macedonia – Italia – M. Britanie, Sc., R: Darko Mitrevski) există un dialog comic între mai mulți mafioți morți. Unul îi întreabă dacă au auzit de Macedonia iar ceilalți răspund pe rând că e vorba de salata de fructe, de marca țigărilor pe care le fuma Monica Bellucci în *Malena* sau despre un grup mormon din Ohio.

Vechiul termen francez „Bougre"[11] provine de la „bulgar" și înseamnă conform dicționarului Littre „eretic", „bulgar" și o „injurie care face aluzie la pretinsele practici împotriva naturii ale albigenzilor și altor eretici". El reflectă contactul dintre Franța catolică și ereziile albigenzilor și bogomililor din Balcani. Paronimia sau asemănarea formală

dintre cuvinte stă şi la baza apropierilor şovine între „romanî" („ţigani" în rusă), „Romaní" (idiomul romilor) şi „român" sau „România", la fel cum la începutul celui de-al doilea război mondial propaganda nazistă specula sensurile termenului „boem": „ceh", „ţigan" şi „artist, care duce o viaţă neregulată, dispreţuind convenienţele sociale". „Vlahos" adică „vlah"[12] în greaca actuală înseamnă şi „cioban, ţopârlan, rudimentar, ţărănoi"[13]. Pentru ca cineva să-şi indice naţionalitatea aromână trebuie să utilizeze uneori şi termenul „koutsovlahos", ceea se traduce prin „vlah şchiop", un termen depreciativ introdus de filoeleni la sfârşitul secolului 18 pentru a-i deosebi pe români (vlahi) de aromâni (kuţovlahi). În alte limbi balcanice „vlah" are sensul şi de „cioban" fără a implica naţionalitatea[14], în timp ce „ţinţar", un alt nume sub care sunt cunoscuţi aromânii, imită sonoritatea idiomului acestora şi se referea până în secolul trecut la „aromâni de la oraş, negustori pragmatici, în bune relaţii cu otomanii"[15].

Etnonimul „sârb" este pus de dicţionare în legătură cu latinescul „servus", adică „sclav" dar şi „slav", căci primul trib slav cunoscut a fost cel al sclavinilor. În limba română „scrierea sârbească" a însemnat până în secolul 19 limba şi literele slavone iar „sârb" a denumit mult timp nu atât pe locuitorii Serbiei, cât pe locuitorii unor sate din Muntenia, care se ocupă cu grădinăritul, de fapt bulgari.[16]

„Arnăut", „arbănaş" sau „albanez"[17] a fost până în secolul 19 un vag etnonim dar totodată denumirea unui soldat mercenar iniţial recrutat din Albania, utilizat mai întâi în Imperiul otoman, apoi în Ţările Române şi chiar în Anglia. Ceva mai târziu, în perioada fanariotă, cuvântul a denumit un servitor înarmat. La fel, „horvat" (variantă pentru „croat"[18]) pentru români şi maghiari a însemnat multă vreme şi denumirea unui corp al armatei maghiare.

În engleză „Turkey" înseamnă deopotrivă „curcan" şi „Turcia". „Turkey" are în argou şi sensul de „prostănac, inept" sau „reprezentaţie teatrală ratată"[19]. Dicţionarul Oxford adaugă pentru „turkey" şi sensul de „îngâmfat"[20]. Tot în engleză există expresia „It`s Greek to me". Ea a existat şi în română, apare uneori şi în alte limbi şi se traduce prin „Nu înţeleg nimic". Evident, neinteligibilitatea limbii şi alfabetului grec implică o generalizare negativă. De asemenea, sintagma „darurile grecilor", provenită din „Eneida" lui Vergiliu şi referindu-se la „daruri periculoase", a devenit o expresie comună.

Este evident că din mai multe motive, inclusiv cele enunţate mai sus, locuitorii din Balcani au resimţit un veritabil complex faţă de Europa apuseană. Altfel spus, nu numai occidentalii considerau că Europa de Vest este adevărata Europă, ci şi balcanicii înşişi se simţeau în afara Europei propriu-zise. Astfel, grecii, sârbii şi românii au continuat până în secolul 20 să se refere la o călătorie în Vest ca la o „călătorie în Europa"[21].

NOTE

1. Todorova, Maria – *op.cit*., p. 45.
2. *Ibidem*, p. 49.
3. *Ibidem*, p. 54 şi 302.
4. Papacostea, Victor – *Civilizaţie românească şi civilizaţie balcanică*, Ed. Eminescu, Bucureşti,1983, p. 346-347
5. *op.cit*., p. 275.
6. Nema cistih ruku în *Oslbodenie*, 23 septembrie 1990, p. 3, *apud* Todorova, Maria – *op. cit.* p. 90, 373.
7. Todorova, Maria – *op.cit*. p. 62-67, 90.
8. *The Concise Oxford Dictionary*, Oxford University Press, 1977, p. 653.

9. Random House Webster

10. Pe 27.07.2005 ministrul macedonean de Externe Ilinka Mitreva a înaintat o plângere oficială ambasadorului Comisiei Europene la Skopje, Ministrul macedonean a considerat incceptabile informațiile despre R.Macedonia publicate la secțiunea „Relația UE cu țările din Balcanii de Vest" şi a afirmat că acestea jignesc cetățenii şi cultura macedoneană. Articolul incriminat a descris R.Macedonia ca fiind o „țară care îmbină cultura bulgară, sârbă, albaneză şi greacă, precum şi creştinismul ortodox cu islamul". Nu există însă nici o referire la națiunea macedoneană sau limba macedoneană.

11. Littre, Emile – *Dictionnaire de la langue francaise*, Ed. Hachette, 1983, p.85. Interesant este că aproximativ în același timp a pătruns în franceză şi termenul „hongre" cu sensul de „sălbatic", „mutilator de cai", făcând referire la unguri.

12. *Lexiko Elliniko-Aggliko*, Ed. De Agostini Hellas – Athanasios Suros, 1995, p. 59.

13. *Ibidem*, p. 57.

14. Rosetti, Alexandru – *Istoria limbii române*, Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 213-214.

15. Țuțui, Marian – *Frații Manakia sau Balcanii mişcători*, Centrul Național al Cinematografiei, Bucureşti, 2004, p. 12.

16. Romanski, Stoian – Bălgari văv Vlaşko i Moldova. Dokumenti, Naționalna Akademia na Naukite, Sofia, 1930, p. 212, 223, 225 et passim.

17. Vezi şi *Dicționarul limbii române moderne*, Ed. Academiei RPR, Bucureşti, 1958, p. 44.

18. Există şi un etnonim din care a derivat un termen precum „cravată", ceea ce constituie un motiv de mândrie pentru croați. Dicționarele franceze indică provenienta din „croat" şi îl atestă încă din 1651.

19. Random House Webster

20. *The Concise Oxford Dictionary*, p. 1252.

21. Todorova, Maria – *op.cit*., p. 75.

Spiritul balcanic: orientalism şi periferie

> În bună măsură neîncrederea în noi înşine este
> inculcată chiar de străini. Continuând civilizaţia Orientului
> şi perfecţionând-o, primind din toate părţile elogii şi omagii,
> occidentalul, dintr-un înţeles amor-propriu, a împins
> mândria până la a tăgădui orice valoare restului lumii,
> pe care îl cunoaşte cu aproximaţie scandaloasă. Nevoind să
> vadă, el se menţine într-un obstinat refuz
> de a admite existenţa altora.
> Pentru el „occidental" este egal cu „civilizat", „oriental" cu barbar".
>
> George Călinescu – *Istoria literaturii române*...(1941)

Se observă că Balcanii reprezintă nu atât un spaţiu geografic distinct, cât mai ales unul imaginar, delimitat mai ales conceptual. Edward W. Said într-un studiu recent dedicat orientalismului[1] a observat că acesta este construit de occidentali ca o imagine în oglindă a celuilalt, inferior şi străin. Orientalul este feminin, fatalist[2], slab căci acceptă pasiv colonizarea şi influenţa apuseanului dar ciudat şi periculos. Până în secolul 19 şi balcanicii au fost consideraţi cu o anume îndreptăţire orientali. Într-o oarecare măsură descrierea lui Said se potriveşte şi balcanicului din secolele 20 şi 21 dar în acest caz ea vine în contradicţie cu alte caracterizări convingătoare, precum cea a lui Hermann Keyserling conform căreia „spiritul balcanic este cel al vrajbei eterne" şi al conflictelor, de care am amintit, ceea ce presupune mai degrabă combativitate şi bărbăţie decât pasivitate şi feminitate. Cele două caracterizări pot fi armonizate doar într-o perspectivă temporală în care cândva balcanicii au fost inerţi şi pasivi iar la începutul secolului 19, odată cu primele mişcări antiotomane de eliberare, au devenit combativi şi conflictuali. Această perspectivă temporală permite coexistenţa celor două concepţii diferite dar diminuează valabilitatea etichetărilor, ba chiar le relativizează îndeajuns pentru a le considera speculative.

S-a discutat adesea despre o „mentalitate balcanică", caracterizată de un spirit retrograd, dezordine, neseriozitate, clientelism, izbucniri pasionale etc. Paschalis M. Kitromidis observa însă că cei care acceptă valabilitatea ei sunt „cei obişnuiţi a-şi reprezenta Balcanii prin stereotipuri convenţionale"[3] şi că „o mentalitate balcanică comună devine o imposibilitate logică evidentă în momentul în care este legată cauzal de atât de multe identităţi etnice divergente, de obicei antagonice, excluzându-se una pe alta."[4]

Demersul identificării comunităţii spirituale balcanice este mai fertil dacă includem în ecuaţie şi cultura având în vedere o definiţie a lui Tzvetan Todorov în care ea reprezintă „cunoaşterea unui număr de coduri de comportament şi capacitatea de a ne servi de ele".[5] Aprioritatea „orizontului spaţial" pe care o invoca Lucian Blaga în definirea spaţiului românesc – „spaţiul mioritic" nu este numai o consecinţă a mediului, ci o coordonată ce provine din subconştient şi impune un destin compus din „anume duh şi anume sânge, din anume drumuri, din anume suferinţă"[6]. Dacă echivalăm conţinutul enumerării lui Blaga cu acel „cod de comportament" al lui Todorov şi avem în vedere şi „succesiunea deal-vale" a peisajului fundamental românesc de care amintea filozoful român putem conchide că românii sunt în primul rând munteni şi păstori asemeni balcanicilor în genere. Desigur, în acest caz intervine din nou o reducţie speculativă care exclude celelalte ipostaze sociale ale balcanicilor. Istoricul

Nicolae Iorga observa cu îndreptățire în mediul rural deopotrivă o similitudine până la identitate dar şi diferențe specifice: „Un sat românesc, un sat sârbesc, un sat bulgăresc, un sat din Tracia, *cu excepția ținuturilor de lângă mare* (...) sunt identice."[7]

Până la urmă cea mai fertilă abordare a comunității balcanice este una mai veche, provenită din geopolitică, pe care o aplica Victor Papacostea, întemeietorul Institutului de Studii şi Cercetări Balcanice în 1937. Este vorba de conceptele de „centru" şi „periferie", astfel încât Orientul şi Occidentul sunt centre iar Balcanii constituie o periferie a ambelor sau, cu alte cuvinte, un spațiu de tranziție. Istoricul Lucian Boia a analizat recent România din aceeaşi perspectivă iar unele din concluziile lui se potrivesc Balcanilor în genere: „România este aşadar, în acelaşi timp, balcanică, răsăriteană şi central-europeană, fără să aparțină pe deplin nici uneia din aceste diviziuni, de altfel destul de artificiale... Această permanentă situație de <frontieră> a avut două efecte complementare şi contradictorii. Pe de o parte, un anume grad de izolare, receptarea atenuată a diverselor modele, perpetuarea structurilor tradiționale şi o mentalitate ataşată de valorile autohtone. Pe de altă parte, dimpotrivă, extraordinara combinație de infuzii etnice şi culturale venind din toate direcțiile."[8] În sfârşit, o lucrare recentă dedicată cinematografiei balcanice coordonată de Dina Iordanova ajunge la o concluzie asemănătoare: „O examinare mai îndeaproape a realizărilor culturii balcanice revelează totuşi o consistență tematică şi stilistică. Cinematografia în particular este o mărturie a unei sensibilități artistice specifice, posibil provenită dintr-o comunitate a istoriei şi a spațiului socio-cultural. Şi asta întrucât problemele, dincolo de granițe, sunt aceleaşi: istoria turbulentă şi politica volatilă; o poziție semi-orientală care pare unora marginală iar alții o definesc ca o intersecție sau un pod între Est şi Vest; o serie de confruntări între creştinism şi islam, o moştenire a patriarhalismului şi dependenței economice şi politice."[9]

NOTE

1. Said, Edward W. – *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Ed. Penguin Books Ltd., 2003.
2. Şi balcanicii înşişi şi-au atribuit asemenea trăsături. Mai ales în perioada interbelică mai mulți intelectuali români au considerat pasivitatea în fața destinului, fatalismul ca o constantă spirituală a românilor. Lucian Blaga, de pildă, în studiul „Spațiul mioritic" observa în balada Miorița „un fatalism pus sub surdină" (Vezi *Opere 8*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 21). La fel, recent, Julia Kristeva observa că „În termeni psihanalitici (...), experiența ortodoxă valorizează stadiile pre-oediepale, narcisistice, depresive ale personalității" (Vezi Crisis of the European Subject, Other Press, New York, 2000, p. 149) şi a atribuit ortodoxiei slave „deficiențe în moralitatea publică" (*Ibidem*, p. 114) căci adepții săi „rămân imaturi, iraționali, apatici şi sunt conduşi de dorința morții" (Krăsteva, Ionka – Western Writing and the (Re)Construction of the Balkans after 1989: The Bulgarian Case în Hammond, Andrew – *The Balkans and the West. Constructing the European Other, 1945 – 2003*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, Burlington, 2004, p. 106).
3. Kitromides, Paschalis M. – „Mentalitate balcanică" – istorie, legendă, imaginație în *Secolul 20*, nr. 7-9 (Balcanismul) / 2000, p. 76.
4. *Ibidem*, p. 79.
5. Todorov, Tzvetan – *Abuzurile memoriei*, Ed. Amarcord, Timişoara, 1999, p. 21.
6. Blaga, Lucian – *Spațiul mioritic* în Opere 8, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 22.
7. Iorga, Nicolae – *La caractère commun des institutions du sud-est européen*, apud Olteanu, Antoaneta – *Homo balcanicus. Trăsături ale mentalității balcanice*, Ed Paideia, Bucureşti, 2004, p. 53.
8. Boia, Lucian – *România țară de frontieră a Europei*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 12-13.
9. Iordanova, Dina – *The Cinema of the Balkans*, Wallflower Press, 2006, p. 1.

O regiune din care nimeni nu vrea să facă parte

Românii, care se consideră reprezentanți ai culturii latine, neagă cu hotărâre apartenența lor la Peninsula Balcanică.

Leon Troțki (1912)

Neam părăsit la răscrucea furtunilor care bat aici din veac şi vor bate totdeauna în aceste locuri de ispititor belşug şi de trecere a oştilor. Copii ai Romei pierduți în pustiul, veşnic înnoit, al barbarilor. Aşa puțini între aşa de mulți. Cu frații la celălalt capăt al Europei şi cu străinii de noi în toate părțile. Apți pentru cea mai înaltă civilizație şi siliți a trăi de la o bejenie la alta. Oricare alții s-ar fi risipit în lume.

Nicolae Iorga (Neamul Românesc, 136/23.06.1940)

Epitetul negativ şi uniformizator „balcanic" a fost rareori acceptat de cei cărora le-a fost aplicat astfel încât aceştia au încercat să-l ignore, să-l combată dar mai ales să-şi scoată țara şi cultura de origine din aria lui de aplicare. Slovenii şi croații au încercat să-şi exprime apartenența la spațiul central european şi la catolicism. Într-adevăr, Slovenia a fost sub stăpânirile succesive ale Regatului Franc (788-843), Imperiului romano-german (secolele 8 şi 12-13), Regatului Ungar (907-955) şi Imperiului habsburgic (din 1867 Austro-Ungar) timp de 7 secole (sec.13 – 1918). La rândul ei Croația a fost în componența Regatului Ungar (1102 – 1526) şi Imperiului habsburgic/ austro-ungar (1526 – 1918). Dalmația a aparținut Veneției (1200 – 1799) şi chiar Franței pentru scurt timp (1809 – 1815). Desigur, ar trebui amintit că între 1526-1699 cea mai mare parte din Croația a fost sub stăpânire turcească. Dubrovnikul (Ragusa) a fost posesiune venețiană sau maghiară, apoi între 1526-1808 republică autonomă care plătea tribut turcilor asemeni Țărilor Române. Naționaliştii croați au reiterat ideea că regele Ungariei a fost ales de croați ca şef („ban") al statului lor după stingerea dinastiei autohtone în 1102 iar Croația şi-ar fi păstrat autonomia chiar după actul din 1868, spre deosebire de statul sârb care a dispărut timp de patru secole. Ante Pavelić, conducătorul Ustaşei, susținea în anii `30 chiar că țara sa constituie granița Europei: „Aici bătălia continuă şi în zilele noastre pentru civilizația occidentală sau cea răsăriteană. Şi în această luptă țara noastră apare ca fiind cea mai înaintată oaste la marginile taberei europene."[1] De fapt, rolul de „bastion al Creştinătății" sau de „poartă a Europei" a fost încă din Evul Mediu atribuit mai ales Țărilor Române şi Serbiei. Chiar şi sârbii au avut demersuri prin care şi-au exprimat apartenența la Europa Centrală. Voievodina şi alte teritorii au făcut parte din Regatul Ungar şi din Imperiul Austro-Ungar, în plus între 1908-1918 Serbia a fost aproape înconjurată de posesiuni austro-ungare.

Turcia, cu o populație de confesiune musulmană şi al cărui teritoriu actual se află mai ales în Asia, a fost inclusă adesea spațiilor culturale şi politice ale Orientului Apropiat, Mediteranei şi civilizației islamice. Pentru mulți turci însă situarea în Balcani reprezintă o perspectivă pozitivă căci înseamnă includerea chiar periferică în Europa şi totodată o recunoaştere a unei zone dominate timp de peste o jumătate de mileniu de către civilizația turcă. Totuşi, încă de la începutul secolului 20 gânditori turci precum Ziya Gökalp (1875-1924) şi apoi Kemal Mustafa Atatürk (1881-1938) făceau deosebirea între „europenism" („Avrupalîlîk"), în sensul de copiere

a societăților occidentale, și „modernism" („Modernlîk"), văzut ca un demers activ de a adapta modelele occidentale fără a pierde esența propriei culturi[2]. Evident, turcii privesc uneori cu nostalgie Balcanii, ca parte a imperiului pierdut, precum un scriitor major ca Necati Cumali (1921-2001), a cărui perspectivă este motivată și de faptul că s-a născut la Florina (Lerin) într-o familie de bei locali.

Albanezii au reiterat adesea faptul că Albania este inclusă în spațiul Mediteranei și al orei Europei Centrale, omițând stăpânirea otomană de 500 de ani. Totodată ei afirmă cu mândrie că sunt cel mai vechi popor din Balcani: „Noi, albanezii, suntem poporul autohton, cel mai vechi popor din Balcani. Slavii sunt cuceritori și imigranți care de-abia au venit din Asia."[3] și, bineînțeles, că au constituit un bastion de apărare al civilizației europene: „În vreme ce Bulgaria, Grecia și Serbia au adus Europei doar servicii de mică importanță, noi, albanezii, am servit în chip strălucitor cauza civilizației, pe atunci primejduită continuu, mai ales când eram conduși de Skanderbeg..."[4], așa cum sună petiția societății „Drita" adresată în 1896 marilor puteri, omițând faptul că însuși Skanderbeg trecuse la islamism. Este aproape inutil să amintim că rezistența lui Gjergj Kastrioti Skenderbeg a durat 25 de ani (1443-1468), în schimb Albania a furnizat timp de secole gărzile de corp în Imperiul Otoman și 27 de mari viziri. La fel, și în Grecia s-a insistat adesea asupra apartenenței la Uniunea Europeană, asupra moștenirii civilizației antice și asupra destinului mediteranean și insular al națiunii, deși Grecia a fost timp de patru secole și jumătate sub stăpânire otomană (excepțiile fiind reprezentate de insule care au aparținut Veneției, Italiei și Marii Britanii dar și turcilor pentru mai puțină vreme) iar constituirea teritoriului actual a avut loc mai ales în urma unor recuperări teritoriale continentale în dauna Turciei care au durat până în 1912.

Doar Bulgaria și R. Macedonia nu s-au putut sustrage situării în Balcani. Este interesant totuși că deși munții Bulgariei au fost și continuă a fi numiți de alții cu denumirea turcească – „Balcani", bulgarii își numesc principalul lanț muntos „Stara Planina" („Muntele Vechi") dar utilizează cuvântul „Balcani" pentru a denumi peninsula, ca și în alte sensuri.

Românii au insistat adesea asupra „insulei latine" pe care au reprezentat-o de-a lungul timpului, asupra particularității de a nu fi fost efectiv sub stăpânire otomană sau asupra aceleia conform căreia doar o mică parte din teritoriul României face parte din Peninsula Balcanică. Cu toate acestea, oameni de cultură precum Anton Pann, Ion Luca Caragiale, Mateiu I. Caragiale, Panait Istrati, L. Blaga, G. Călinescu[5], Fănuș Neagu și alții au recunoscut și au reușit să evidențieze componenta balcanică a culturii române, ba chiar valoarea acesteia. Pe de altă parte, cultura și limba română au avut de la început particularitatea de a sintetiza valorile occidentale și orientale, ceea ce se poate observa mai întâi în instituțiile medievale împrumutate mai ales din sudul Dunării dar și de la maghiari, dar și la nivelul vocabularului și onomasticii, unde apar dublete latino-slave sau chiar greco-slave[6].

După cum am arătat anterior, geografic, Peninsula Balcanică se întinde până la Dunăre, incluzând incontestabil și o provincie românească, Dobrogea. Românii consimt să alăture din punct de vedere cultural spațiului balcanic Muntenia și Moldova dar cu greu acceptă apartenența la Balcani a Transilvaniei, Banatului și Bucovinei, teritorii aflate multă vreme sub dominație maghiară, respectiv austro-ungară, ca și Voievodina. Transilvania, de pildă, este considerată ca o zonă aparținând centrului Europei, un teritoriu unde s-au manifestat arhitectura gotică, barocă și rococco, catolicismul, calvinismul, luteranismul, umanismul și Renașterea în același timp cu Apusul Europei. Cu toate acestea, trebuie amintit faptul că între 1526-1699 Transilvania a avut statutul de principat tributar Turciei ca și Valahia, Moldova și Ragusa iar Banatul împreună cu Voievodina a fost între 1552-1718 sub stăpânire otomană sub numele de vilaietul de Timișoara. Pe de altă parte, din punct de vedere geografic, Transilvania și Banatul nu ating meridianul 20, în timp ce Albania, Serbia și mai ales Herțegovina se întind mai la vest de acestea. Evident, Transilvania, Banatul și Bucovina nu au fost, desigur, doar zone de manifestare a influențelor apusene. Este interesant astfel că Ibrahim Efendi Müterferriqa, primul tipograf turc și ulterior cel dintâi ambasador al Turciei la Paris, a fost un creștin renegat, maghiar născut la sfârșitul secolului 17 în Transilvania[7]. La rândul său, iluministul sârb Dositei Obradović (c.1742-1811) s-a născut la Ciacova în actualul Banat românesc și a avut o influență asupra unor scriitori români, astfel încât primul fabulist român, bănățeanul D.Țichindeal (1775-1818), practic a tradus fabulele scriitorului sîrb[8]. Pe de altă parte, autorul „Povestirilor din Magrebinia", scriitorul austriac Gregor von Rezzori (1914-1999), originar din Bucovina, considera că s-a născut în Balcani.

Deși balcanicii înșiși considerau adevărata Europă pe cea occidentală, uneori pătrunderea în Europa era relativă și putea constitui doar un mic pas, cum ar fi trecerea Carpaților pentru români, a Savei pentru sârbi (spre teritoriile stăpânite de

austro-ungari) sau a Dunării pentru bulgari (!)[9]. Cu alte cuvinte, occidentalismul şi orientalismul sunt metonimice în interiorul fiecărei țări balcanice, Transilvania fiind considerată de români întrucâtva un „Occident" iar Moldova şi Valahia un „Orient" al României.[10]

Balcanicii şi mai ales românii au ignorat cel mai adesea balcanismul. Ne-am ignorat vecinii şi am întâmpinat dificultăți în a explica trăsături ale noastre pe care le-am fi putut explica observându-le şi la vecini. În secolul 18 ne-am redescoperit rudele latine din celălalt capăt al Europei şi am încercat să le urmăm uitând de vechii noştri tovarăşi de drum cu care am străbătut o mie de ani şi mai bine. Suntem latini, dar suntem şi balcanici, aşa cum suntem ortodocşi, şi nu trebuie să ne simțim lezați dacă suntem numiți uneori şi astfel căci acest lucru ne situează la longitudinea reală. E oare aşa de rău să fi fost vecin cu grecii antici? Tracii au fost atât de barbari încât dintre ei au ieşit Orfeu şi Esop. Mai târziu grecii Seferis şi Elytis, bosniacul Andrić, evreul Canetti din Ruse şi turcul Orhan Pamuk au obținut premiul Nobel pentru literatură. Croația i-a dat pe Mestrović şi Tesla, Serbia pe Dositei Obradović, Bulgaria pe Tzvetan Todorov, Albania pe Maica Tereza şi Ismail Kadare, Turcia pe Orhan Pamuk. Coandă, Brâncuşi şi Eliade nu se pot simți stingheri lângă ei.

Până la urmă se poate spune că paradigma „balcanic" permite o viziune cuprinzătoare asupra culturii unor națiuni ale căror legături nu sunt evidente căci doar o parte din ele sunt vorbitoare de limbi slave, pe când grecii, românii, albanezii şi turcii sunt vorbitori ai unor limbi aparținând unor familii lingvistice diferite. Un studiu al culturii Balcanilor este deci un demers de „a conecta un spațiu deconectat" sau „a uni spațiile separate" [11].

NOTE

1. Ante Pavelić – *Aus dem kampf um den selbständigen Staat Kroatien*, Viena, 1931, p. 4, apud Kolarz, Walter – *Mituri şi realități în Europa de Est*, Ed. Polirom, Iaşi, 2003, p. 161.

2. Kadioglu, Ayse – The Paradox of Turkish Nationalism and the Construction of Official Identity, în *Middle Eastern Studies,* Vol. 32, no. 2 (April 1996), vezi www.aihgs.com/paradox.htm. Vezi şi Mayall, Simon V. – Turkey: Thwarted Ambition, în *McNair Papers*, 56 / ianuarie 1997, p. 20, www.ndu.edu/inss/McNair/mcnair56 mcnair56.pdf.

3. Kolarz, Walter – *Op, cit p. 178.*

4. *Ibidem*, p. 179.

5. Vezi şi Martin, Mircea – *G. Călinescu şi „complexele literaturii române"*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1981.

6. Termenii care denumesc instituții medievale provin mai ales din sudul Dunării: „stăpân", „jupân", „slugă", „voievod" sunt de origine sud-slavă, „călugăr", „monah" sunt împrumutați din greacă, iar „conac" din turcă. Sunt semnificative şi dubletele onomastice apărute începând cu secolul 19: George / Gheorghe, Paul / Pavel, Gabriel / Gavril, Barbara / Varvara când numele în formă occidentală au început să le concureze şi să le elimine pe cele cu formă greco-slavă. Şi termenii religioşi din limba română sunt interesanți: „sfânt" provine din slavă dar apare şi „sân(t)" de origine latină, mai ales în toponime, tot de origine latină sunt „creştin" şi „cruce"; „mănăstire" este de origine greacă însă „schit" provine din slavonă.

7. Rohnstrőm, J. – *The Turkish Incunabula in the Royal Library*, Stockholm în *Turcica et orientalia: Studies in Honour of Gunnar Jarring*, Stockholm, 1998.

rovatok/limes/muteferrika.html

8. Călinescu, George – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed.Minerva, Bucureşti, 1982, p.74-75.

9. Todorova, Maria – *op.cit*., p. 75.

10. Antohi, Sorin – *Imaginalis. Istorie şi utopie în cultura română*, Ed. Litera, Bucureşti, 1994, p. 216, 268-269. Vezi şi Cioflâncă, Adrian – *Cunoaşterea ca formă de putere. Despre orientalism şi balcanism* în *Xenopoliana*, X, 2002.

11. În original „Connecting a disconnected space" la Iordanova, Dina – *op.cit*., p. 1.

Un concept vechi de aproape 200 de ani care acoperă o realitate de 2 milenii

Nu voim să fugim înaintea sălbăticiei lor, ci să avem, în orice chip,
luptă cu dânșii. Iară, dacă vom ajunge, ferească Dumnezeu,
la un capăt rău, și va peri țerișoara noastră aceasta, nici Măria Ta
nu vei avea folos și înlesnire de așa ceva,
pentru că va fi spre paguba Creștinătății întregi.

Vlad Țepeș (Scrisoare către Matei Corvin, 1462)

Putem conchide că sintagma „Peninsula Balcanică" datează din 1808 iar derivatele ei cu conotații negative nu sunt mai vechi de 1918. Lingviștii, începând cu croatul Bartholomaus Kopitar (1780-1836), au evidențiat de mult (1829) „uniunea lingvistică balcanică", adică trăsături comune ale unor limbi neînrudite genealogic care nu pot fi explicate numai prin substrat. Aceste trăsături comune pot fi observate în limbile română, bulgară, macedoneană, albaneză și neogreacă, ba chiar într-o măsură mai mică și în limbile sârbă și croată. Au fost explicate prin acțiunea substratului, persistența unor cuvinte de origine traco-iliră, greacă veche și latină în toate aceste limbi dar în proporții diferite. Mecanismul de extindere a ariei de utilizare a acestor cuvinte a constat în mișcarea populațiilor, inclusiv migrația păstorească, bilingvismul popoarelor balcanice, fie în influența civilizației greco-romane și a limbii române și apoi a civilizației bizantine[1] și ortodoxismului, mai ales în variantă slavonă. Vechilor cuvinte din substrat de tipul „buză", „copil" („budza", respectiv „kopele" în bulgară, sârbă și macedoneană), „bațim se" („a se pupa, a se săruta" în macedoneană și sârbă din latinescul „basium" pentru „sărut", probabil prin intermediul românei comune sau aromânei – „bașu, bașare") li se adaugă astfel termeni religioși și bisericești precum „apostol", „mănăstire" etc., altele denumind flora, fauna, alimente, ustensile, dar și marinărești precum „căpitan", „corabie" etc. ca și onomastice.

Istoria și cultura furnizează mult mai multe elemente de comunitate începând de la nivelul civilizației antice. Grecii, tracii și ilirii au fost populațiile antice care au locuit peninsula. Ulterior, coloniile grecești, imperiile macedonean (336-322 î.e.n.), roman (sec. 2 î.e.n. – sec. 5 e.n.) și bizantin (sec. 5 – sec. 14) au reprezentat alte elemente de comunitate. Migrațiile popoarelor și în special stabilirea slavilor în sudul Dunării (sec. 5) au constituit noi elemente de legătură între populațiile balcanice. Difuzarea creștinismului (prin acțiunea apostolilor Andrei și Pavel în 51-52, adoptarea acestuia în Imperiul Roman de Răsărit de către Constantin cel Mare în 313, creștinarea țarului bulgar Boris în 865 etc.), răspândirea alfabetului și limbii slavone (sec. 9) au reprezentat alte evenimente comune mai multor națiuni balcanice. Astfel, un popor romanic precum românii au utilizat slavona în biserică și în cancelariile domnești până la mijlocul secolului 17 iar alfabetul chirilic până în 1862.

Erezia bogomilă sau a massalienilor (sec. 10-14) a reprezentat nu numai un fenomen tipic balcanic, influențat de religiile dualiste orientale, dar a constituit cea mai puternică mișcare spirituală pornită de aici, căci a avut continuatori în Vestul Europei – albigenzii și catarii în Franța (secolul 13), ca și anabaptiștii și waldenii, sau în Est – strigolniki, molokani și duhoborii din Rutenia și Rusia până în secolul 18. Bogomilismul a avut și influențe mai subtile și mai durabile în cultul Fecioarei, cu reflexii în poezia trubadurilor.

Pe lângă Imperiul Bizantin, hanatele și țaratele bulgare (inclusiv un al doilea țarat bulgaro-vlah între 1185-1258 cu o dinastie vlahă a Asăneștilor), ca și imperiul lui Ștefan Dușan (1331 – 1355) au reunit marii teritorii din Balcani sub o

singură stăpânire. În secolul 14, în fața pericolului otoman, conducătorii statelor din Balcani s-au aliat şi chiar au stabilit relații de rudenie. Astfel, domnitorul Țării Româneşti Nicolae Alexandru (1340 – 1364) şi-a măritat fetele, pe Anca şi Ana, cu țarul Serbiei, Ştefan Uroş, respectiv al Vidinului, Ivan Şişman[2]. Cu ocazia bătăliilor de la Kosopolje (1389), Nicopole (1396) şi Varna (1444) au fost organizate alianțe antiotomane în care domnitori români au venit în sprijinul statelor balcanice.

Şi în secolul 20 s-a încercat cu oarecare succes întărirea legăturilor între țările balcanice pe linie dinastică. Astfel, regele Carol al II-lea (1893 – 1953) s-a căsătorit în 1921 cu prințesa Elena, fiica regelui Greciei, Constantin I de Glücksburg. Sora lui, prințesa Elisabeta (1894 – 1956) s-a căsătorit în 1921 cu regele George al II-lea al Greciei dar a divorțat în 1934. O a doua soră, prințesa Marioara (Mignon, 1900 – 1961) s-a căsătorit în 1922 cu regele sârbilor, croaților şi slovenilor, Alexandru I Karadjordjević, dar a rămas văduvă în 1934, după asasinarea soțului ei la Marsilia. Desigur, asemenea fenomene s-au produs şi în Vestul Europei sau în alte părți ale lumii. Ele nu pot fi neglijate dar nici nu trebuie supraestimate. În schimb, lungile perioade de stăpânire bizantină şi otomană şi-au lăsat o amprentă inconfundabilă asupra peninsulei.

Stăpânirea otomană în Balcani a început în 1362 (cucerirea Adrianopolului), a continuat cu cucerirea Constantinopolului (1453) iar epoca de maximă expansiune (1520 – 1566, epoca sultanului Soliman Magnificul) a însemnat cucerirea cvasitotală a peninsulei. Intervalul maxim de timp al stăpânirii turceşti asupra unor teritorii balcanice a însemnat: 550 de ani – litoralul Traciei (1362 – 1912), 541 de ani – Macedonia (1371-1912), 454 de ani – sangeacul Novi-Pazar (1458 – 1912), 434 de ani – Albania (1478 – 1912)[3]. Chiar teritorii româneşti precum cetățile Brăila, Giurgiu sau Turnu au fost sub stăpânire otomană peste 400 de ani, Banatul timp de peste 170 de ani (1526 – 1699) iar Dobrogea nu mai puțin de 461 de ani (1417 – 1878).

Stăpânirea otomană efectivă s-a oprit la Dunăre. De aceea, mulți cărturari între care scriitorul religios bulgar Grigore Țamblac (c.1364-1420) şi tipografii muntenegreni Macarie şi Dimitrie Liubavici s-au refugiat la nord de Dunăre iar mitropoliile şi tipografiile româneşti au reprezentat în secolele 16-18 centre de cultură şi pentru creştinii din Imperiul Otoman.

Până în 1829, când independența Greciei a fost recunoscută, Țările Române au reprezentat cel mai important centru cultural al emigrației greceşti. De fapt, Eteria a început războiul de independență al Greciei în Țările Române. Aici şi-au desfăşurat activitatea profesori ca Iosif Moesidax şi Neofit Duka, scriitori ca Dimitrios Catargi, Rigas Velestinlis, Alexandru Mavrocordat-Firari, Iacob Rizos Rangabe, actori ca Theodoros Alkeos şi C. Aristia (Kiriakos Aristias), care au trăit şi creat în România. În anii care au urmat eliberării Greciei, manifestările culturale greceşti s-au „repatriat" în mare măsură, totuşi, la Brăila se menține o comunitate care în deceniul şapte al secolului 19 are reprezentanți pe Emanoil Roidis, creatorul primului roman istoric valoros din literatura greacă, şi pe Christos Dimopoulos[4]. Fenomenul emigrației greceşti în Țările Române trebuie pus în legătură şi cu domnitorii fanarioți din perioada 1716 – 1821. Otomanii au impus în această perioadă Țărilor Române în locul domnitorilor pământeni mai ales reprezentanți ai unor familii greceşti din cartierul Fanar al Istanbulului. Fanarioții au reprezentat un fenomen şi mai îndelungat în cazul preoților şi ierarhilor bisericeşti în Serbia şi Bulgaria. Patriarhia sârbă de la Peć a fost desființată în 1766 la insistența patriarhului Constantinopolului şi a fost restabilită abia în 1821 când Serbia a obținut autonomia. Bulgarii au reuşit să înlăture clerul grec şi să-şi constituie un exarhat abia în 1870.

După Războiul Crimeii (1856), când Rusia a pierdut nu numai ieşirea la Dunăre dar şi dreptul de a acorda protecție refugiaților politici balcanici, cel mai important rol în găzduirea manifestărilor politice şi culturale ale popoarelor aflate sub stăpânire otomană l-au avut oraşele româneşti de pe Dunăre şi mai ales Brăila. Albanezii au avut la Brăila o colonie unde au putut inția demersuri culturale. Astfel, în 1844 Naum Veqilharxhi a publicat aici primul abecedar albanez beneficiind de ajutorul material al marelui mecenat Evanghelie Zappa, cel care a fost întâiul sponsor al Academiei Române

şi primul organizator al Jocurilor Olimpice moderne. Tot aici N. Naco a fondat în 1884 „Lumina”/ „Drita”, prima societate de cultură albaneză[5]. La jumătatea secolului 19 la Brăila şi-a găsit adăpost familia domnitoare sârbă Obrenović iar între 1883-1889 viitorul prim ministru sârb Nikola Pasić a ales România ca loc de exil. În ceea ce priveşte emigraţia bulgară, aceasta s-a manifestat cel mai activ în România. „Kiriakodromion adică carte de duminică”/ „Kiriakodromion sireci nedelnik” (1806) a lui Sofronie Vraceanski, prima carte tipărită în limba bulgară, a ieşit din teascuri la Râmnicu Vâlcea, iar primul abecedar bulgar, aşa numitul „Abecedar cu peşti”/ „Riben bukvar” (1824) al lui Petăr Beron, la Braşov.[6] Făcând o statistică, istoricul Constantin Velichi afirma că „se poate spune că principalele centre unde au apărut periodice bulgare au fost Bucureştii cu 19 ziare şi 9 reviste, Constantinopolul cu 17 ziare şi 9 reviste, urmat de Brăila cu 18 ziare şi 3 reviste.”[7] La Brăila a apărut în august 1863 primul ziar al emigraţiei bulgare din România „Bălgarska Pcela” (probabil calc după revista noastră „Albina Românească”!) şi prima revistă ştiinţifică bulgară „Revista periodică”/ „Periodicesko Spisanie” (1870-1876). În 1869 Nikola Ţenov a înfiinţat la Brăila „Societatea Literară”/ „Literaturno Drujestvo”, unde au activat cărturarii bulgari V. D. Stoianov, Vasil Drumev etc., transformată după 1878 în „Academia Bulgară de Ştiinţe”, cel mai prestigios for ştiinţific bulgar, existent şi azi. Tot aici emigrantul bulgar Dobri Voinikov a înfiinţat „Societatea Teatrului Bulgar”/ „Bălgarsko teatralno drujestvo”, Anghelache Savici a întemeiat „Asociaţia Şcolii Bulgare”/ „Drujestvo na bălgarskoto uciliște” (1868), apoi „Asociaţia Filarmonică Muza”/ „Filharmonicesko drujestvo Muza”. Prima piesă de teatru bulgară „Prinţesa Raina”/ „Kneaghina Raina” (1866) de Dobri Voinikov (1833 – 1878) a fost scrisă şi jucată aici. Tot aici Vasil Drumev (c.1842 – 1901) a publicat piesa „Ivanko, ucigaşul lui Asen I”/ „Ivanko, ubieţăt na Asenia I” (1872)[8]. La mijlocul secolului 19 trupe româneşti şi străine montau la Brăila spectacole în 6 limbi: română, franceză, italiană, idiş, bulgară şi greacă[9].

În secolele 19-20, până la al doilea război mondial, mulţi ţărani din Balcani („pecialbari” în bulgară şi macedoneană) au traversat Dunărea pentru a lucra la noi şi a obţine nişte bani, un câştig („pecialba”), cu care să se întoarcă acasă. Fenomenul a fost reţinut de către folclorul balcanic sau de către scriitori precum bulgarul Iordan Iovkov (1880 – 1937) sau macedoneanul Petko Domazetovski (1935 – 2006)[10].

Răscoalele şi războaiele de eliberare au avut adesea o desfăşurare pe teritoriul mai multor state balcanice actuale. Primul război balcanic (1912) a fost marcat de o alianţă a Serbiei, Muntenegrului, Greciei şi Bulgariei împotriva Imperiului Otoman, în schimb, cel de-al doilea (1913) a însemnat primul conflict interbalcanic modern căci foştii aliaţi au ajuns să se lupte între ei: Bulgaria a atacat Serbia şi Grecia, iar acestea, în alianţă cu România, au învins în cele din urmă. În mod semnificativ, configuraţia taberelor din al doilea război balcanic s-a repetat parţial în cele două războaie mondiale. Bulgaria şi Turcia au intrat în primul război mondial de partea Puterilor Centrale împotriva Serbiei şi României. De fapt, ţările balcanice în cursul războaielor de întregire au intrat în conflict pentru împărţirea ultimelor teritorii stăpânite de turci, precum Macedonia şi Tracia. Se poate conchide pe de altă parte că România a fost implicată semnificativ în Balcani măcar până la terminarea primului război mondial.

Războiul greco-turc din 1919 – 1922 s-a încheiat prin transformarea Turciei într-o republică şi cu un schimb de populaţii între cele două ţări, probabil prima acţiune de acest fel din lume. Un milion de greci au părăsit Asia Mică şi s-au stabilit mai ales în nordul ţării, de unde au plecat spre Turcia patru sute de mii de musulmani.

Sfârşitul primului război mondial a avut drept consecinţă configuraţia actuală a statelor balcanice, cu mici rectificări ulterioare ale graniţelor. Singura diferenţă majoră este aceea că actualele statele desprinse din Iugoslavia au format atunci Regatul Sârbilor, Croaţilor şi Slovenilor (incluzând Muntenegru, Bosnia, Herţegovina şi Macedonia), care în 1929 a fost denumit Iugoslavia. În al doilea război mondial, România, deşi fusese semnatară la un moment dat a Micii Antante (1921, alături de Iugoslavia şi Cehoslovacia) şi a Alianţei Balcanice (1934, alături de Iugoslavia, Grecia şi Turcia), a intrat în război de partea Axei, ca şi Bulgaria. După al doilea război mondial România, Albania, Iugoslavia şi Bulgaria au intrat în lagărul comunist iar Grecia şi Turcia au devenit membre ale NATO. Între 1989-1990 au căzut pe rând regimurile

Asediul Constantinopolului. Frescă murală (1537) de la Mănăstirea Moldoviţa

comuniste în Bulgaria, Iugoslavia[11], România şi Albania. În 1991 a izbucnit conflictul iugoslavo-croat în Slavonia şi Kraina, în 1992 cel din Bosnia, în 1997 cel din Kosovo iar în 2001 cel din R.Macedonia. Referendumul din mai 2006 din Muntenegru a avut ca rezultat începând cu 3 iunie revenirea acestui stat la o existenţă independentă. Un referendum asemănător în Kosovo s-a soldat cu proclamarea unilaterală a independenţei acestui teritoriu pe 17 februarie 2008.

În 1989 Europa avea 33 de state iar în 2006 acestea au ajuns la un număr de 47, dintre care cinci au rezultat în urma destrămării Iugoslaviei.

Cei 2000 de ani de coexistenţă, conflicte şi conexiuni istorice au condus inerent la o anume convergenţă a culturilor celor 10 popoare balcanice, pe care analiştii, mai ales din afara zonei, au evidenţiat-o în ultimii 200 de ani utilizând termenul „balcanic" ca pe o paradigmă unificatoare.

NOTE

1. B. Kopitar în 1829, apoi Hugo Schuchardt, A.Vaillant, N.Troubetzkoy şi E.Levy. Vezi Rosetti, Alexandru – *Istoria limbii române*, Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 203-217.
2. Giurescu, Constantin C., Giurescu, Dinu C. – *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până azi,* Ed. Albatros, Bucureşti, 1975, p. 260.
3. Mehmed, Ali Mustafa – *Istoria turcilor*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976, p. 165, 190 et passim. Vezi şi Oţetea, Andrei (coordonator) – Istoria lumii în date, Ed. Enciclopedică română, Bucureşti, 1969.
4. Dimaras, C. Th., *Istoria literaturii neogreceşti*, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1968, p.198, 203, 318, 344-347.
5. Kyçuku, Kopi – *Istoria Albaniei*, Ed.Corint, Bucureşti, 2002, p.62. Este interesant că imnul naţional al Albaniei a fost publicat pentru prima oară de un poet albanez rezident în România, Aleksander Stavre Drenova (1872 – 1947), în 1912 în ziarul *Libertatea Albaniei/ Liri e Shqipërisë* care apărea la Sofia, iar muzica aparţine compozitorului român Ciprian Porumbescu.
6. Black, Karen L. (editor) – *A Biobliographical Handbook of Bulgarian Authors*, Slavica Publishers Inc., Columbus, Ohio, p. 84-86, 87.
7. Velichi, Constantin N. – *Le contribution de l`emigration bulgare de Valachie a la renaissance politique et culturelle bulgare*, Ed. Academiei RSR, Bucureşti, 1970, p. 8.
8. Black, Karen L. (editor) – op.cit., p. 111 şi 113.
9. Massoff, Ioan – *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. II, Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1961, p. 302.
10. *„Poveşti populare din Dolni Drimkol”/ „Narodni skazni od Dolni Drimkol*” (2000).
11. Sfârşitul comunismului în Iugoslavia a fost marcat de introducerea în Slovenia a sistemului multipartit în ianuarie 1989 şi renunţarea la apelativul „socialist” în martie 1990.

Percepţia occidentală: fenomene transfrontaliere şi/sau aproximare?

Ei iubeau Grecia visurilor lor: pământul, limba,
antichităţile dar nu oamenii. Ce bine ar fi, gândeau ei,
dacă grecii ar semăna mai mult cu învăţaţii şi
gentlemenii englezi; sau, mai mult decât atât,
dacă ar semăna cu străbunii lor; ori,
încă şi mai bine, dacă n-ar exista locuitori în Grecia.
C.M. Woodehouse (The Philhellenes, 1971)

Balcanii trebuie lăsaţi să fiarbă în propria lor zeamă amară.
Winston Churchill (Scrisoare către J.L.Garvin, 1915)

O primă întrebare legitimă este în ce măsură percepţia străinilor asupra Balcanilor este corectă. Cu alte cuvinte ei au observat fenomene transfrontaliere pe care balcanicii înşişi le-au ignorat ori le-au scăpat sau percepţia lor nu reprezintă decât o superficială aproximare? În anii `20 Winston Churchill recunoştea o asemenea superficialitate din partea britanicilor afirmând: „Nu-mi amintesc de vreo altă sferă a politicii despre care guvernul britanic a fost mai inconsistent informat decât Turcia".[1] O altă întrebare care se poate pune este dacă occidentalii au perceput Balcanii cu aceeaşi unitate de măsură pe care o utilizau la ei acasă. Bertrand Russell se îndoia de acest lucru în 1950: „Americanii şi englezii, când ajung să cunoască Balcanii, simt un dispreţ uimit când studiază animozităţile reciproce dintre bulgari şi sârbi, dintre unguri şi români. Este evident că pentru ei aceste animozităţi sunt absurde iar convingerea în superioritatea fiecărei mici naţiuni nu are nici o bază obiectivă. Dar majoritatea dintre ei sunt destul de incapabili să vadă că mândria naţională a unei mari puteri este în esenţă la fel de nejustificată ca cea a unei ţări balcanice."[2]

Trebuie subliniat că informaţiile occidentalilor despre Balcani au fost empirice, cu rare excepţii, până la sfârşitul secolului 19 şi s-au datorat multă vreme unor reluări ale descrierilor istoricilor greci şi latini, notelor de călătorie şi compilaţiilor, lipsind studiile serioase. Occidentalii[3] şi americanii[4] au avut de-a face în secolele 15-19 mai ales cu piraţii berberi din Tripolitania care făceau incursiuni de pradă până în Anglia, şi pe care îi numeau adesea turci dar care erau de fapt arabi sau chiar creştini renegaţi aflaţi sub autoritatea nominală a Imperiului Otoman. Statutul lor neclar şi experienţele traumatizante ale marinarilor atacaţi şi ale robilor eliberaţi au contribuit la o reprezentare vagă care a persistat până la Byron, din care reieşeau doar cruzimea şi sclavia practicate de „turci". Notele de călătorie au fost inerent puţine şi sumare căci până în secolul 19 marile puteri occidentale au avut rareori interese în Balcani iar până la jumătatea secolului 20 străbaterea peninsulei muntoase şi bântuite de conflicte era dificilă şi riscantă. În plus, datorită vicisitudinilor istorice, arhivele locale păstrează relativ puţine documente vechi (cu excepţia celor de la Ragusa/ Dubrovnik, în Croaţia şi Slovenia) astfel încât cercetarea istoriei medievale a statelor balcanice, de pildă, nu se bazează pe serii de documente, ci mai ales pe extrapolarea informaţiilor din documentele păstrate. Pe de altă parte cartografii şi istoricii timpurii aveau obiceiul de a păstra denumiri antice şi a oferi explicaţii facile şi partizane. Astfel, bulgarii au fost consideraţi uneori traci, slavii-sarmaţi (de către cronicarul italian Alessandro Guagnini şi polonezul Martin Bielski), lituanienii – de origine romană (la Guagnini şi Paskowski), tătarii-huni (de către cronicarul italian Antonio Bonfini), saşii din Transilvania şi goţii au fost consideraţi urmaşii geţilor (de către cronicari precum gotul Jordanes, germanii Willibald Pirkheimer, Johannes Troster, saşii Laurenţiu Toppeltin şi Mathias Miles), în timp ce românii se trăgeau din tâlhari din

închisorile Romei, prin extensia generalizantă a exilului lui Ovidiu la Tomis (la polonezul Maciej Stryjkowski) sau pe care îi chemase împăratul Traian din lipsă de colonişti (la ungurul Istvan Szamoskozy). Asemenea explicaţii nu au reprezentat întotdeauna simple curiozităţi, ci au avut uneori consecinţe serioase, precum în lupta de emancipare naţională a românilor din Transilvania care s-au străduit să combată aberaţiile jignitoare.

Am putea conchide că percepţia observatorilor străini a fost exclusiv superficială până la începutul secolului 20 dacă nu am avea exemplele istoricului Jules Michelet care a dedicat primele studii occidentale românilor ori cele ale lingviştilor, precum Konstantin Jirecek, Wilhelm Meyer-Lubke, Gustav Weigand, Norbert Jokl sau Carlo Tagliavini care au realizat studii aprofundate ale limbilor din Balcani. Jirecek a fost cel care a făcut o primă împărţire a peninsulei în două regiuni neţinând cont de graniţele existente, pentru a delimita zonele de influenţă greacă şi romană. La fel, nu poate fi ignorată contribuţia determinantă a unor arheologi occidentali precum Heinrich Schliemann, Arthur Evans şi Michael Ventris.

Într-o anumită măsură balcanicii înşişi au fost conştienţi de asemănările dintre ei sau de înapoiere dar au considerat firesc că acestea ţin de trecut şi au avut în vedere mişcarea societăţii lor grăbite să se sincronizeze cu Apusul. În schimb, uneori chiar fără cunoştinţe aprofundate despre zonă, străinii au putut observa în timpul stăpânirii otomane dar chiar şi după aceea, dincolo de diferenţe, mai ales lingvistice, unele similarităţi în ceea ce priveşte nivelul şi tipul economiiilor locale, obiceiurile şi mentalităţile, reminiscenţele stăpânirii otomane, evoluţia istorică, muzica şi folclorul, alimentaţia şi chiar au putut descoperi o serie de cuvinte asemănătoare utile pe tot cuprinsul peninsulei. Comparativismul la modă în primele decenii ale secolului 20 nu a făcut decât să confirme ştiinţific aceste constatări. Străinii au descoperit astfel balcanismul.

NOTE

1. Churchill, Winston – *The World Crisis, 1911-1918*, Ed. Scribners, New York, 1923-1929, vol.V, p. 380.
2. Russell, Bertand – *Unpopular Essays*, Ed. St.Edmundsbury Press Ltd., Suffolk, 2002, p. 170.
3. Însuşi Miguel de Cervantes a fost în 1575 capturat de piraţii mauri şi ţinut prizonier în Alger până în 1580, când a fost răscumpărat. Experienţa este reflectată mai ales în piesa de teatru „Acordul de la Alger”/ „El trato de Argel” (1585) dar şi în „Don Quijote” (1605).
4. Preşedintele SUA Thomas Jefferson, în urma deselor atacuri ale piraţilor mauri, a declarat în 1801 război paşei Yusuf Karamanly al Algerului.

II. REPREZENTAREA OCCIDENTALĂ ŞI IMPUNEREA IMAGINII

Orient Express sau Midnight Express

Balcanii au reprezentat de mult ultima bucăţică de teren de vânătoare favorabil pentru aventuroşi, un loc de desfăşurare a pasiunilor care vor fi curând atrofiate de către lipsa de exerciţiu.

Saki (The Cupboard of the Yesterdays, 1913)

În general, reprezentarea Balcanilor în literatura şi filmul occidental este prilejuită de o călătorie. La fel ca şi alte destinaţii exotice, Balcanii sunt deci doar o escală pentru turism, afaceri sau spionaj, nicidecum un loc pentru rezidenţă definitivă. Doar un filozof precum Voltaire în „Candide" (1759) şi-a putut imagina aici un loc unde să rămână şi să-şi cultive grădina, un gest rămas memorabil însă prin simbolismul lui. Dacă Voltaire doar şi-a imaginat acest lucru, două sute de ani mai târziu Lawrence Durell a încercat să rămână aici, locuind mulţi ani în Corfu, la Atena, Belgrad şi în Cipru. Totuşi, adesea imaginea Balcanilor nu este pură ficţiune, ci sunt reflectate destule evenimente reale de aici, uneori cu o întârziere semnificativă, căci mult timp, tocmai pentru că a fost percepută ca exotică, nu a intrat în atenţia opiniei publice internaţionale decât în anumite momente (Vezi şi **VI. 1. Evenimente balcanice şi reflectarea lor artistică în Europa şi America**).

La începutul secolului 19, al primelor voiaje internaţionale, al romantismului şi al revoluţiilor, scriitori precum Chateaubriand, Lamartine, Gerard de Nerval şi Byron au vrut să vadă Orientul, iar ultimul să lupte pentru eliberarea Greciei. Alţii au fost nevoiţi să vină în Balcani: A.S. Puşkin a fost exilat la Chişinău între 1820-1823, unde a aflat despre haiduci, Saki a fost corespondent de presă în Balcani la începutul secolului 20 iar mult mai târziu, în 1977, Saul Bellow a trebuit să vină la Bucureşti la căpătâiul soacrei sale. Impresiile lor au fost puternice căci au dat naştere unor opere literare. Apoi, alţi scriitori precum P.B. Shelley, V. Hugo, Tennyson, Swinburne, Bram Stoker, Jules Verne, Karl May, G. B. Shaw, John Buchan, Agatha Christie, Alistair MacLean, Eric Ambler, Graham Greene, Sydney Sheldon şi Julian Barnes şi-au localizat scrierile în Balcani uneori fără a se documenta serios, ci utilizând clişeele preexistente. Unii au reacţionat în spirit umanitar faţă de evenimente dramatice din Balcani iar alţii au căutat o regiune exotică prielnică pentru aventuri, vampiri, spionaj sau operaţiuni de comando.

Pe lângă un alt statut al operei şi al artistului, Renaşterea aduce şi o localizare mai precisă a operelor literare, mai întâi în Italia căci Genova şi Veneţia erau marile puteri maritime ale vremii. Scriitorii italieni nu vor întârzia să se inspire din întâmplări petrecute în Balcani. Nuvelistul italian Matteo Bandello (1485 – 1561), cel de la care Shakespeare a preluat povestea lui Romeo şi a Julietei, a scris şi o nuvelă cu subiect aproape balcanic prin localizare – Nuvela XXI „Minunatul renghi pe care o doamnă

din Ungaria îl joacă unor seniori din regatul Ungariei", apărută în volumul publicat în 1554. Este o poveste despre fidelitatea în căsătorie ai căror eroi sunt Barbera şi soţul ei Ulrich, un cavaler sărac din Boemia, care făcea parte din suita regelui Matei Corvin. Cavalerul este nevoit să plece în Transilvania, la Alba Regia (Alba Iulia) unde se afla regele Matei şi apoi să apere o cetate împotriva turcilor conduşi de Mahmud Paşa. Deşi departe de soţie, cavalerul Ulrich pune rămăşag că nevasta nu îl va înşela cu nobilii unguri Vladislav şi Albert în faţa regelui şi a soţiei sale, Beatrice de Aragon. Pentru că Barbera a rezistat avansurilor celor doi cavaleri, regele Matei i-a surghiunit pe aceştia, iar regina a luat-o şi pe virtuoasa soţie la curte și a numit-o doamnă de onoare.

Spre deosebire de Shakespeare care a imaginat un ducat al Iliriei, contemporanul său, Lope de Vega (1562 – 1635) ştia despre luptele lui Mihai Viteazul şi Sigismund Bathory împotriva turcilor căci aceştia erau membri ai Ligii Sfinte alături de Spania, astfel încât în drama „Ilustrul căpitan"/ „El prodigioso capitan" face o referire la vitejia lor, ca şi la Transilvania şi Valahia. Cu toate acestea, Transilvania rămâne mult timp un tărâm mai degrabă fictiv decât o realitate, chiar şi după ce devenise parte a Imperiului habsburgic/ austro-ungar (1699). Acest lucru se poate observa în pamfletul „A Letter from a Gentleman in Transylvania..." (1764) al americanului Isaac Bickerstaff[1], unde un călător exotic din Transilvania oferea o privire critică a Statelor Unite precum cea din „Scrisorile persane" (1721) a lui Montesquieu. În romanul „Dracula" (1897) de Bram Stoker, Dracula nu este un prinț domnitor, ci un conte, nu este român, ci secui, iar Transilvania este o țară distinctă la sfârşitul secolului 19! Deşi Stoker menționează câteva cuvinte şi mâncăruri româneşti (Bistrița, Pasul Bârgăului, mămăligă, vinete împănate etc.), evident că şi pentru el Transilvania este în primul rând o ficțiune exotică utilă pentru a-şi descătuşa fantezia păstrând totodată o anume verosimilitate.

Romanul „Castelul din Carpați" (1892) de Jules Verne anticipează inventarea cinematografului, ba chiar a celui sonor şi implicit a tehnicii de înregistrare a sunetului. Câteva episoade ale romanului se petrec la Neapole, în Italia, însă restul acțiunii se petrece în pasul Vulcan din comitatul Hunedoarei, în Transilvania aflată sub stăpânire austro-ungară. La fel ca Stoker, nici Verne nu a fost în Transilvania iar informațiile sale se bazează pe studiile unor geografi iluştri în epocă precum De Gerando şi Elisee Reclus, după cum recunoaşte însuşi scriitorul. Cu toate acestea, este interesantă viziunea unui francez asupra românilor la jumătatea secolului 19. Un nobil român urmăreşte proiecțiile unei cântărețe de operă. Ciobanul Frig (botez nefericit, provenit probabil dintr-o listă sumară de cuvinte româneşti!) şi alții care au reuşit să vadă imaginile divei ce apar şi dispar cred că au de-a face cu lucruri necurate şi fac apel la superstiții pentru a-şi explica ceea ce se petrece la castel. Este interesant că deşi romanul lui Verne îl precede cu cinci ani pe cel al lui Stoker, scriitorul are o viziune asemănătoare despre Transilvania şi mizează pe efectul tulburător al invenției cinematografului asupra unor țărani superstițioşi de la marginea Europei civilizate. Totuşi, el era la curent cu istoria şi situația românilor din Transilvania timpului său căci notează în roman: „Ciudată fărâmă din imperiul Austriei, această Transilvanie...veche țară a dacilor cucerită de Traian. Independența de care s-a bucurat, a luat sfârşit...Dar românii din Transilvania nu deznădăjduiesc. Viitorul le aparține şi ei repetă cu o încredere de nezdruncinat: <Românul nu piere.>"[2] Prima traducere în limba română a romanului a apărut din motive lesne de înțeles încă din 1897, la Sibiu, în Transilvania, şi a fost făcută de Victor Onişor şi prefațată de Elie Dăianu, directorul gazetei „Tribuna". Subtitlul traducerii explică şi interesul pentru traducerea acestui roman: „Roman din vieața poporului românesc din Ardeal." Producția *Misterul castelului din Carpați/ Tajemsvi hradu v Karpatech*[3] (1981, Cehoslovacia, R: Oldrich Lipsky), adaptează romanul lui Jules Verne şi parodiază filmele cu vampiri după exemplul lui Polanski dar şi revoluția industrială căci maşinăriile inventatorului nebun Orfanik (Rudolf Hrusinky) sunt fragile sau fenomenele paranormale şi pasiunea supuşilor austro-ungari pentru muzică. Acțiunea are loc în regatul muntos şi arhaic Carpathia şi se fac referiri la Dracula. „Pilotul de pe Dunăre"/ „Le beau Danube"/ „Le Pilote du Danube", celălalt roman al lui Jules Verne plasat în Balcani, este una dintre operele sale postume, scris în 1901.

Romanul ilustrează viziunea occidentală asupra Balcanilor ca un teritoriu al bandiților şi luptătorilor antiotomani, plasându-şi acțiunea în 1876, anul izbucnirii răscoalelor din Bosnia şi Bulgaria, care au declanşat războiul ruso-turc din 1877-1878. Un pilot bulgar din Ruse, Sergiu Ladko, implicat în lupta pentru eliberarea Bulgariei, câştigă un concurs de pescuit

organizat de Liga Dunării dându-se drept un supus maghiar pe nume Ilia Bruş (!). Sub pretextul demonstrării virtuților sale pescăreşti prin care urma să se hrănească numai din ceea ce va reuşi să pescuiască până la vărsarea Dunării în mare, el îşi impune pseudonimul cu ajutorul presei, astfel încât va evita controalele poliției. Pe parcursul călătoriei sale el învinge atât vigilența poliției turce, cât şi piraţii lui Striga, din mâinile căruia o va elibera pe soția sa Nataşa. În ultimul capitol şi în epilog autorul îşi permite să facă câteva referiri la evenimente ulterioare precum războiul ruso-turc şi tratatul de la Berlin din 1878, în urma căruia Sulina a devenit „românească", Bulgaria a devenit un stat autonom, iar extinderea căilor ferate a făcut posibilă călătoria spre Budapesta şi centrul Europei şi cu trenul. Autorul menționează români, valahi, moldoveni, Liga Dunării (al cărei preşedinte era un român, „Miclescu"), ziarele „Srbske novine" din Belgrad şi „Românul" din Bucureşti, şi descrie sumar Porțile de Fier sau oraşele portuare. De asemenea, polițistul maghiar Carol Dragoş (!) bea împreună cu un pirat la Rusciuk rachiu de anason (băutură tradițională în Balcani). În schimb, atunci când este vorba despre capturile pescarilor la concursul organizat de Liga Dunării la Siegmaringen (probabil ales intenționat, fiind unul din domeniile dinastiei Hohenzollern-Siegmaringen care domnea în România din 1866!) nu sunt menționate specii de peşti est-europeni sau dunăreni precum sturionii. În „Castelul din Carpați" autorul dovedise că nu are inspirație sau informații corecte privind onomastica românească. De data aceasta el crează destule nume bizare şi neautentice şi pentru maghiari, sârbi, bulgari şi turci. Singurul film inspirat de romanul despre Dunăre al lui Jules Verne este producția maghiară *Pilotul de pe Dunăre/ A Dunai hajos* (1974), în regia lui Miklos Markos. Filmul utilizează numele maghiarizate ale personajelor şi pune în prim plan alături de pilotul bulgar Borus Demeter alias Szergej Ladko (!) pe polițistul maghiar Dragos Karoly. În acest film de aventuri motivele politice ale călătoriei pilotului bulgar rămân vagi, iar eliberarea soției din mâinile bandiților devine scopul său principal. Un alt roman al său cu subiect balcanic și oriental este „Pariul Mării Negre" / „Kéraban-le-Têtu" (1883). Un negustor turc de tutun și clientul său olandez evită să plătească o taxă pentru traversarea Bosforului călătorind pe uscat în jurul Mării Negre. Fiul său o salvează și apoi se îndrăgostește de o necunoscută care se dovedește a fi chiar logodnica aleasă de părinți.

Mai târziu filmele horror şi parodiile au consolidat mitul colateral al lui Dracula conform căruia Transilvania (ulterior chiar România) ar fi un loc ciudat, unde „toate superstițiile cunoscute în lume s-au adunat în potcoava Carpaților, ca şi cum aici ar fi fost centrul tuturor vârtejurilor imaginației"[4], cum se exprima Jonathan Harker, eroul lui Bram Stoker. Parodia horror *Balul vampirilor/ The Fearless Vampire Killers* (1967, SUA – M.Britanie) a lui Roman Polanski confirmă în final prin vocea naratorului că exorcizările hollywoodiene au avut ca rezultat proliferarea vampirilor şi referirilor la Transilvania: „În acea noapte, fugind din

Scenă din *Balul vampirilor*

Transilvania, profesorul Abronsius nu a bănuit nici o clipă că ducea cu el răul pe care voia să-l distrugă. Datorită lui răul urmă în cele din urmă să se extindă în lume." Astfel, fiul doctorului Frankenstein din filmul lui Mel Brooks *Young Frankenstein* (1974) îşi face cunoscută descoperirea modalităţii de resuscitare a morţilor nu în alt loc decât la „Transylvanian Society of Science" iar Transilvania însăşi nu este decât o localitate dotată cu o gară. Şi tânărul Indiana Jones în timpul călătoriei sale prin Balcani are de a face deopotrivă cu ultimul sultan al Turciei, cu Kemal Mustafa Atatűrk dar şi cu vampirul Dracula în *Aventurile tânărului Indiana Jones V/ The Adventures of Young Indiana Jones: Masks of Evil* (1999, R: Dick Mass şi Mike Newell). În comedia horror *Transylvania 6-5000* (1985, SUA-Iugoslavia, R: Rudy DeLuca) reporterul Jack Harrison (interpretat de Jeff Goldblum) descoperă o întreagă faună de monştri şi personaje cu nume româno-maghiaro-slave din care unele aproape consacrate: vampira nimfomană Odette (Geena Davis), Lepescu (Jeffrey Jones), hirsutul om-lup Radu (John Byner), Hunyadi (Petar Buntić). Două desene animate americane induc în cele din urmă şi copiilor reputaţia Transilvaniei ca tărâm al lui Dracula şi al lui Frankenstein încă din anii `60. Iepuraşul Bugs Bunny înfruntă pe Bloodcount din Transilvania în *Transylvania 6-5000* (1963, R: Chuck Jones, Maurice Nobel) iar în *Transylvania Mania* (1968, R: Gerry Chiniquy) inspectorul Clouseau încearcă să împiedice un savant vampir să implanteze un creier unui robot. La fel şi serialul de animaţie britanic *Contele Duckula/ Count Duckula* (1988, R: Chris Randall, Keith Scoble), unde eroul este un răţoi vampir vegetarian! Recent, datorită filmului *Harry Potter şi piatra filozofală/ Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (2001, regia Chris Columbus) România a preluat de la provincia ei Transilvania fauna de monştri căci prietenul lui Harry Potter, Ron Weasley, îi spune acestuia că părinţii săi îşi petrec concediul în România, unde se află cele mai mari rezervaţii de dragoni[5]. Şi acest film porneşte de la un roman englezesc, cel omonim (1997) al scriitoarei Joanne K. Rowling, de unde preia şi referirea la balaurii româneşti. În filmul *Uriaşul meu/ My Giant* (1998, SUA, R: Michael Lehmann) un impresar american (interpretat de Billy Crystal) găsise tot în România, într-o mănăstire din Transilvania, o altă ciudăţenie: un uriaş (interpretat de baschetbalistul Gheorghe Mureşan) care recita din Shakespeare în original dar care nu văzuse niciodată un film într-o ţară din Europa anilor `90! Dacă pentru filmele sale despre Dracula regizorul Terence Fisher a utilizat Transilvania, în *Frankenstein a creat femeia/ Frankenstein Created Woman* (1967, M.Britanie) s-a mulţumit cu un orăşel din secolul 19 situat vag în Balcani, care i s-a părut o localizare potrivită. Doctorul Frankenstein transferă de data aceasta sufletul unui inocent condamnat la moarte în trupul iubitei sale care s-a sinucis la auzul sentinţei. Christina este transformată de doctor dintr-o fiinţă diformă într-o tânără splendidă şi resuscitată, care, bazându-se pe memoria iubitului, se răzbună pe cei care l-au acuzat pe nedrept. Deşi Terence Fisher reuşeşte să creeze şi aici atmosfera macabră necesară, filmul suferă din cauza unei serii de situaţii puţin plauzibile şi inadvertenţe, precum fustele desupra genunchilor pentru o eroină din secolul 19 sau onomastica exclusiv germană în Balcani, pe care doar iubitorii genului horror le pot trece poate cu vederea. Desigur, având în vedere faptul că eroina îşi utilizează farmecele pentru a atrage victimele şi că este interpretată de fosta playmate Susan Denberg, una dintre inadvertenţe este parţial explicabilă. În concluzie, Transilvania este interesantă datorită faunei ei de monştri, ba chiar putem afirma că aceştia îi sunt consubstanţiali. Nu putem decât să fim de acord cu contele Vladimir Dracula din *Dragoste la prima muşcătură/ Love at First Bite* (1990, SUA, R: Stan Dragoti): „Fără mine Transilvania ar fi la fel de interesantă ca Bucureştiul... într-o noapte de luni."

Epoca Luminilor a adus în treacăt Balcanii în atenţia artiştilor occidentali. Voltaire (1694 – 1778) a scris „Zaïre" (1732) şi „Candide" (1759). În tragedia omonimă Zaïre şi Nurestan sunt doi copii creştini crescuţi în palatul sultanului turc Osman. Nurestan obţine de la sultan promisiunea eliberării sale şi a altor robi creştini, în schimb Zaïre se îndrăgosteşte de Osman şi acceptă să-i fie soţie. Descoperind însă că amândoi sunt copiii lui Lusignan, urmaşul regilor Ierusalimului, cei doi plănuiesc să fugă dar sultanul o ucide pe iubita sa. Când află că ea nu i-a fost infidelă şi adevăratul ei motiv de a fugi, Osman se sinucide. Se pare că tragedia este inspirată de „Othello" (1604) al lui Shakespeare, în care însă protagonistul gelos este maur însă în slujba veneţienilor şi luptă în Cipru împotriva turcilor. Ca şi Othello, Osman este un personaj cu suflet nobil dar a cărui intransigenţă şi impulsivitate îl fac să pară sălbatic faţă de creştini. Shakespeare, la rândul său se inspirase din „Ecatomiti" (1565), o culegere de povestiri ale lui Gian Battista Giraldi (1504 – 1573), inclusiv preluând numele Desdemonei, provenit din greacă

(„disdemona" însemnând „nefericita"). Candidul erou din romanul omonim colindă întreaga Europă în căutarea iubitei sale Cunegunde, care fusese răpită. O găseşte până la urmă schilodită, căci pe când era cadână turcii i-au tăiat fesele din motive de inaniție în timpul unui asediu. Ca un adevărat filozof, Candide se hotărăşte să se retragă departe de zbuciumul lumii şi împreună cu prietenii săi să cultive o grădină lângă Istanbul. A doua operă a lui W.A. Mozart (1756 – 1791), „Răpirea din serai"/ „Die Entführung aus dem Serail" (1782), a fost comandată pentru a celebra un acord antiotoman al Austriei cu Rusia, cu ocazia vizitei marelui duce Pavel Petrovici (viitorul țar Pavel I) la Viena. Stephanie Gőttlieb cea tânără a realizat libretul după lucrarea „Belmont şi Constanța sau răpirea din serai"/ „Belmont und Constanze, oder Die Entfűhrung aus dem Serail", scrisă cu un an înainte de germanul Christoph Friederich Bretzner. Subiectul nu are conotații războinice căci are în vedere o dramă personală, care doar în contextul amintit ar putea fi considerată explicit antiotomană. Nobilul spaniol Belmonte se duce în Turcia ca o să salveze pe logodnica sa Constanța, răpită de pirații mauri şi vândută ca sclavă.

Încercările lui de a-i elibera de la Selim Paşa şi majordomul acestuia Osmin se încheie cu succes. Până la romantism scriitorii nu aveau în vedere particularitățile naționale astfel încât Selim Paşa este înfățişat ca un despot oriental care are un harem dar şi un majordom asemeni nobililor occidentali de la 1700. Mozart a mai elaborat în aceeaşi perioadă şi Sonata nr.11 în la major „Alla turca". Evenimentele care au urmat, războiul austro-ruso-turc din 1787-1792 sunt amintite în romanul „Münchausen" (1786) al germanului Gottfried August Bűrger (1747-1794). Acest reprezentant de frunte al curentului Sturm und Drang a prelucrat în romanul său povestirea omonimă a lui Rudolf Erich Raspe (1737-1794). În capitolul VI lăudărosul baron Münchausen relatează aventuri fantastice mai ales cu ocazia participării la acest război, încheiat cu victoria ruşilor şi recunoaşterea graniței de vest a imperiului pe Nistru, prin pacea de la Iaşi (1792). Baronul pretinde că a participat la bătălia de la Oceakov (1787), când generalul rus A.V. Suvorov a cucerit această cetate de pe Nipru. În expoziționea capitolului scriitorul face o referire la înfrângerea trupelor lui Petru cel Mare în fața turcilor în bătălia de pe Prut (n.n. de la Stănileşti) pentru a scoate în evidență importanța victoriei care a urmat. Episodul se încheie cu precizarea faptului că în bătălie el se luptase cu o jumătate de cal dar în final, după ce baronul a găsit cealaltă jumătate zbenguindu-se cu alți cai, potcovarul regimentului a cusut cele două bucăți iar o creangă de laur a răsărit din cal încât baronul a călărit apoi la umbra laurilor (!). Capitolul următor, relatează celebrul episod în care baronul se întoarce la camarazii săi călare pe o ghiulea turcească pe care a încălecat-o în timp ce aceasta zbura pe lângă el.

În 1788 Giustiniana Wynne, contesă Rosenberg-Orsini, a publicat la Veneția romanul „Morlacii"/ „Morlaci" despre locuitorii de pe Coasta Dalmatică, aflați unii sub stăpânire maghiară, alții sub venețieni. Îi descrie ca pe un popor ortodox, vorbitor de limbă slavă şi foarte viteji în luptele cu turcii[6]. Aceştia erau de fapt vlahii, cunoscuți cu denumirea greacă, mavro-vlahii (adică „vlahii negri" în greacă) şi care în pronunția italiană au devenit „morlaci". Ei au fost atestați istoric în Evul Mediu, la sfârşitul secolului 18 se slavizaseră însă. Spre deosebire de ceilalți scriitori ai vremii, contesa a vizitat locurile despre care a scris, căci Coasta Dalmatică era aproape şi parțial sub stăpânire venețiană.

Mai mulți scriitori romantici au călătorit în Balcani dar în afara jurnalelor de călătorie puțini au lăsat şi veritabile opere literare inspirate de aceste călătorii. Byron (1788-1824) a călătorit în 1809 în Albania şi Grecia, în 1810 a ajuns în Turcia, în anul următor s-a întors în Grecia, pentru ca în 1823 să se întoarcă şi să moară în Grecia, la Missolonghi în 1824. A scris mai multe poeme cu subiect oriental şi inspirate de începuturile luptei pentru eliberarea Greciei („Ghiaurul"/ „The Giaour", „Mireasa din Abydos"/ „The Bride of Abydos" în 1813, „Asediul Corintului"/ „The Siege of Corinth" în 1816, „Pelerinajul lui Childe Harold"/ „The Pilgrimage of Childe Harold" între 1812-1817). Deşi Byron a susținut cauza eliberării Greciei, poemul său „Ghiaurul" a jignit sentimentele naționale greceşti. „Pelerinajul lui Childe Harold", în schimb, redă o imagine colorată a Albaniei lui Ali Paşa Tepeleni în care poetul descoperă cu încântare munții şi locuitorii („Albanie, unde s-a ridicat Iskander, Tu, de bărbați hirsuți zămislitoare/ S-admir mă lasă stâncile-ți de cremeni!")[7], dar şi pe macedoneni, greci şi turci în costume şi ipostaze care trădează revelația lui Byron pentru o umanitate de la celălalt capăt al Europei aflată într-o epocă eroică. Pe Skanderbeg (Iskander) l-au mai evocat Lope de Vega în drama „Principele Skanderbeg"/ „El Principe Escanderberg", Pierre

de Ronsard (1524-1585) într-un sonet dedicat lui Jacques Delardin (1576) şi H.W. Longfellow (1807-1882) în „Poveşti dintr-un han la margine de drum”/ „Tales of a Wayside Inn” (1863)[8].

P.B. Shelley nu a fost în Balcani dar şi el a fost inspirat de lupta pentru eliberare a grecilor în „Elada”/ „Hellas” (1822). Poemul său este dedicat lui Alexandru Mavrocordat, cel care a învăţat-o greaca pe Mary Shelley în schimbul lecţiilor de engleză şi care a devenit în 1833 al doilea prim ministru al Greciei. Viziunea lui Shelley este evident antiotomană şi pro-grecească înfăţişând Turcia drept un imperiu al răului dar scriitorul adaugă revoluţiei de la 1821 amănunte fanteziste precum participarea sârbilor şi albanezilor alături de români şi greci împotriva turcilor în „bătălia de la Bucureşti”. Scriitorul romantic francez Gerard de Nerval (1808-1855) a călătorit în 1842-1843 în Egipt, Palestina, Cipru şi Turcia şi şi-a publicat impresiile în „Călătorie în Orient”/ „Voyage en Orient” (1854). Dar cu câţiva ani înainte a scris o dramă inspirată de călătoria sa- „Muntenegrenii”/ „Les Montenegrins” (1849). A fost entuziasmat de prezenţa armatei franceze în zonă şi a prezentat ocupaţia napoleoniană a Coastei Dalmatice ca pe o acţiune civilizatoare ce aduce libertate, în timp ce rezistenţa înseamnă banditism şi înapoiere. Edouard Alboize Du Pujol (1805-1854) a prelucrat-o pentru libretul unei opere omonime a compozitorului belgian Armand Limnander de Nieuwenhove. Alexandre Dumas tatăl (1802-1870) nu a fost în Balcani dar s-a documentat intens pentru romanul biografic „Ali Paşa”/ „Ali Pacha” din ciclul „Crime celebre”/ „Crimes cèlèbres” (1839-1841) despre rebelul paşă de Ianina, Ali Tepeleni (1741-1822). Acesta nu a mai respectat autoritatea sultanului Mahmud II şi a încercat să întemeieze un stat în Epir. Sultanul a trimis trupe conduse de Ismail Pasobey care au asediat Ianina timp de un an în 1820. Succesorul lui Ismail, Hoursit Paşa, l-a înşelat pe Ali Tepeleni convingându-l să capituleze şi să se retragă pe Insula Ianina, unde a fost ucis după o scurtă luptă. Dumas tatăl, deşi ştia destule amănunte despre situaţia Turciei de atunci şi despre Ali Paşa, destul de cunoscut de occidentali din relatările diplomaţilor de la Ianina şi din scrierile lui Byron, l-a idealizat pe eroul său conform unei logici primare prin care un adversar al unui monarh oriental nu putea fi un satrap, ci un om cu idei înaintate. În „Contele de Monte Cristo”/ „Le Comte de Monte Christo” (1845-1846) el face o referire la moartea acestuia. Edmond Dantes, devenit conte de Monte Cristo, se răzbună pe Morcerf/ Mondego denunţându-l la rândul său pentru pretinsa asasinare a lui Ali Paşa. În acest scop el o trimite pe sclava Haydee la proces unde ea pretinde că e fiica paşei şi aduce drept dovezi un certificat de naştere şi o chitanţă de cumpărare a ei ca sclavă (!). Ea îl identifică pe general drept ucigaşul tatălui ei spunând că acesta avea o cicatrice pe braţul drept. Mondego cade mai întâi copleşit pe scaun, apoi fuge din tribunal. Romanul a cunoscut nu mai puţin de 17 ecranizări în cinci ţări dar cea mai cunoscută o constituie filmul de televiziune *Contele de Monte Cristo/ The Count of Monte-Cristo* (SUA, 1975, R: David Greene), o ecranizare fidelă care beneficiază de o distribuţie deosebită: Richard Chamberlain (Edmond Dantes/ contele de Monte Cristo), Kate Nelligan (Mercedes), Tony Curtis (Fernand Morcerf/ Mondego), Trevor Howard (abatele Faria) etc.

Romanul „Omul de aur”/ „Az aranyember” (1872) al prolificului scriitor maghiar Jókai Mór (1825-1904) conţine elementele unei aventuri exotice în mediu balcanic dar până la urmă devine povestea unei ascensiuni sociale. În 1830 Tímár Mihály, căpitanul unui vas comercial de pe Dunăre, ia la bord pe aristocratul turc fugar Ali Csorbadzsi şi pe fiica acestuia Tímea. În călătoria lor ajung şi pe Insula Nimănui („Senki szigete”) din zona Porţilor de Fier (coincizând ca localizare cu insula reală Ada-Kaleh), locuită doar de o bătrână şi frumoasa fiică a acesteia, Noémi. După moartea turcului, Tímár ajunge stăpân pe diamantele acestuia şi devine el însuşi armator. Se căsătoreşte cu Tímea dar căsnicia lor nu este fericită căci cei doi nu se iubesc. Tímár a considerat căsătoria o datorie însă tânjeşte după Noémi şi insula paradisiacă. Romanul a avut patru adaptări nesemnificative pentru ecran în Ungaria între 1918-2005, dintre care prima s-a datorat lui Alexander Korda.

Mai mulţi scriitori au reacţionat faţă de evenimente din Balcani, mai ales faţă de mişcările de eliberare. Alfred Tennyson (1909-1892) a scris o baladă – „Montenegro” (1877), inspirată de răscoala antiotomană a muntenegrenilor din 1876 care a dus la războiul ruso-turc din 1877-1878 ce a consfinţit independenţa acestui principat. La rândul său, I.S.Turgheniev (1818-1883)[9], având cunoştinţă despre activitatea emigraţiei bulgare militante, a imaginat în romanul „În ajun”/ „Nakanune” (1860) pe Insarov, un revoluţionar bulgar devotat eliberării patriei sale, în contrast cu tinerii ruşi indecişi. Nu întâmplător ecranizarea

omonimă din 1959 a lui Vladimir Petrov a fost o coproducție URSS – Bulgaria, în care și-au dat concursul pe lângă actori bulgari (Liubomir Kabakciev în rolul lui Insarov), Vălo Radev ca autor al imaginii și Orlin Vasiliev în calitate de co-scenarist. În 1885 G.B. Shaw a scris comedia „Armele și omul"/ „Arms and Man" care, deși avea ca sursă de inspirație războiul sârbo-bulgar din 1885 și chiar personaje balcanice, nu era decât un pretext pentru a ironiza militarismul. În piesa sa descrierea interiorului unei case de ofițer bulgar se bazează pe contrastul dintre mobilierul oriental somptuos și obiectele europene ieftine. Filmul britanic cu același titlu din 1932 (R: Cecil Lewis) a beneficiat chiar de participarea scriitorului în calitate de scenarist. Ecranizarea vest-germană *Helden* (1958, R: Franz Peter Wirth) operează mici modificări ale numelor personajelor și plasează acțiunea în 1865. Acțiunea este în mare aceeași dar comedia alunecă de la satira intenționată de Shaw spre o comedie sentimentală. Căpitanul elvețian Bluntschli luptă ca mercenar în războiul bulgaro-sârb. Când grupul său e atacat de trupele bulgare, își dă seama că muniția pentru tunul său e necorespunzătoare și e nevoit să fugă. Își găsește adăpost tocmai în dormitorul logodnicei dușmanului său. Și *Soldatul de ciocolată/ The Chocolate Soldier* (1915, SUA, R: Walter Morton, Hugh Stanislaus Stange) pornește de la piesa lui Shaw, dar prin intermediul operetei „Soldatul de ciocolată"/ „Der Tapfere Soldat" (1908) a lui Oscar Strauss și după libretul semnat de Rudolph Bernauer și Leopold Jacobson. Tot despre conflictul bulgaro-sârb din 1885 dar și despre alipirea Rumeliei Orientale la Bulgaria și abdicarea regelui bulgar Alexander Battenberg în 1886 este vorba în romanul „Din porunca prințului, O povestire reală"/ „By Command of the Prince: A True Romance" (1901) al englezului John Lawrence Lambe[10].

Scriitorul englez Saki (psedonimul lui Hector Hugh Munro, 1870-1916) a fost între 1901-1903 corespondent de presă în Balcani, călătorind în Bulgaria și Macedonia, inclusiv la Salonic. În 1912-1913 a scris câteva povestiri inspirate din experiența sa: „Hlamida regilor din Balcani"/ „The Purple of the Balkan Kings", „Sertarele zilelor de ieri"/ „The Cupboard of Yesterdays", „Sangeacul pierdut"/ „The Lost Sanjak", „Jucării în timp de pace"/ „The Toys of Peace", „O catastrofă turcească recentă"/ „A Young Turkish Catastrophe", ca și o dramă, „Capcana morții"/ „The Death Trap", care au apărut însă postum. În povestirile sale foarte scurte acțiunea este aproape absentă, fiind înlocuită de comentariile ironice ale scriitorului și cu niște eroi mai degrabă convivi, mai ales occidentali afectați de tulburările din Balcani, care discută despre evenimente precum cele din 1903: răpirea misionarei americane Helen Stone de către comitagiii lui Iane Sandanski, Răscoala de Sf. Ilie și asasinarea regelui Alexandru I Obrenović. Din scrierile lui Saki transpare pe lângă o bună cunoaștere a zonei, o nostalgie anticipativă după o regiune aproape sălbatică care se va schimba definitiv în urma unor evenimente sângeroase. „Hlamida regilor din Balcani" are ca erou pe Luitpold Wolkenstein, om de afaceri și diplomat vienez, care „nu a călătorit niciodată mai la vest de Timișoara, nu s-a implicat niciodată în ceva potențial mai periculos decât un iepure sau fazan, însă se constituise într-un evaluator critic și arbitru al curajului militar și național al micilor state care mărginesc Monarhia Dualistă la granița dunăreană. Iar judecata lui însemnase un dispreț neprecupețit față de eforturile fără anvergură și un respect indiscutabil pentru mari batalioane și portofele pline." Într-o zi el citește în ziar afirmația că „Marile puteri nu pot scăpa din vedere faptul că un popor care a gustat victoria nu se va lăsa întors la vechile frontiere" și înțelege că previziunile lui privind statu-quo-ul nu se mai pot adeveri. Scriitorul conchide: „Și sunt momente când un oracol găsește cea mai bună salvare în retragerea din calea întrebărilor oamenilor"[11]. În „Sangeacul pierdut" un condamnat la moarte povestește capelanului închisorii împrejurările care l-au adus acolo. El fusese amestecat întotdeauna în afaceri dubioase așa că implicarea în Balcani apare o continuare firească. „Sangeacul pierdut" se referă, bineînțeles, la sangeacul Novi Pazar, ultimul teritoriu turcesc care despărțea Serbia de Muntenegru. În „Sertarele zilelor de ieri" două personaje intitulate „Hoinarul" și „Negustorul" discută despre Balcani. Primul crede că războiul va schimba definitiv zona, care va deveni una banală. El apreciază că „Ținuturile Balcanilor sunt în mod special interesante pentru noi în vremurile acestea foarte schimbătoare pentru că ne permit să avem o ultimă licărire a unei perioade muribunde din istoria Europei"[12]. Și „Jucării în timp de pace" prilejuiește un dialog, de data aceasta pe marginea titlurilor din ziar între între englezul Harvey Bope și sora lui Eleanor. Din discuția lor reiese că asediul Adrianopolului apare în ziarul englezesc ca o știre oarecare. „O catastrofă turcească recentă" este un apolog care conține relatarea succintă a două situații din Imperiul otoman în curs de reformare după

Revoluția Junilor Turci. În prima, vizirul este întrebat de către ministrul culturii dacă şi femeile vor primi drept de vot, la care el răspunde firesc negativ motivând că votul lor ar fi imposibil întrucât sunt analfabete. A doua ipostază prezintă campania electorală a unui reprezentant europenizat al Junilor Turci care candidează împotriva unui candidat conservator. Acesta din urmă se bazează doar pe simpla afirmație convingătoare că reformele vor conduce la gonirea turcilor peste Bosfor.

La scriitorul ceh Karel Čapek (1890-1938), în volumul „Povestiri din celălalt buzunar"/ „Povidky z druhe kapsy" (1929), apar referiri la teroriști balcanici. În „Crima furată" macedoneanul Protasov este asasinat iar în „Dispariția domnului Hirsche" un negustor armean de covoare se dovedeşte a fi un ucigaş şi este prins la Bucureşti.

Primele decenii ale secolului 20 sunt marcate de fascinația Orient Expresului, un tren de lux care făcea legătura între Istanbul şi Paris. Dacă Valery Larbaud (1881-1957) îi închina în 1908 o odă, pentru Guillaume Appolinaire el era un decor în plus pentru aventurile erotice ale eroului său balcanic, iar Maurice Dekobra dezvăluia înfruntarea dintre ultimii aristocrați europeni şi siniştrii agenți ai Uniunii Sovietice în romanul „Madona din vagoanele de dormit"/ „Le madone des sleepings" (1927), scriitori precum Agatha Christie, Graham Greene, Ethel Lina White, Cecil Roberts şi Eric Ambler vor reține şi ceva din peisajul balcanic pe care Orient Expresul îl străbătea.

După exemplul marchizului de Sade, pe care îl prețuia, poetul Guillaume Appolinaire (1880-1918) a scris şi două romane erotice. „Amorurile unui hospodar"/ „Les Onze mille verges ou les Amours d`un Hospodar" (1907) îl are ca erou pe Mony Vibescu (n.n. aluzie la familia princiară Bibescu, cu mai mulți rezidenți notorii în Franța), un prinț decadent al României care trece prin mai multe aventuri erotice scandaloase la Bucureşti (împreună cu consulul Serbiei!), Paris, în Orient Expres şi în final pe frontul războiului ruso-japonez (1904-1905).

Romanul „Trenul de Istanbul"/ „Stamboul Train" (1932) de Graham Greene este primul în care intemperiile – în acest caz o furtună de zăpadă – blochează Orient Expresul. Greene, care a stat doar o zi la Istanbul în timpul unei croaziere, a preferat să dea o descriere succintă şi conformă cu clişeele despre Balcani sau despre Istanbul şi Subotița, de pildă. Eroul său, dr. Czinner, este un revoluționar marxist exilat, care deşi a locuit în Iugoslavia, are capacitatea de a se distanța de Balcani, fiind maghiar. Scriitorul utilizează pentru celelalte personaje şi nume sârbeşti, în plus face referiri la locuri reale din Belgrad, precum Parcul Kalemegdan. Cartea a beneficiat de o ecranizare britanică modestă pentru televiziune în filmul cu acelaşi titlu din 1962 al lui Christopher Williams.

Agatha Christie (1890-1976) în romanul „Crima din Orient Expres"/ „Murder on the Orient Express" (1934) s-a documentat asupra traseului dar în economia cărții contează mai mult atmosfera cosmopolită din tren decât gările sau localnicii. Filmul din 1974 al lui Sidney Lumet cu acelaşi titlu ecranizează fidel romanul (după un scenariu de Paul Dehn), utilizează o distribuție de excepție încât înregistrează un mare succes, obținând două premii Oscar (Albert Finney în rol principal şi Ingrid Bergman în rol secundar) şi alte patru nominalizări. La plecarea din Istanbul, milionarul american Samuel Ratchett (interpretat de Richard Widmark) îi solicită detectivului belgian Hercule Poirot (Albert Finney) protecția întrucât a primit mai multe scrisori de amenințare. Poirot refuză dar a doua zi Ratchett e găsit mort. Înzăpezirea trenului în Iugoslavia, între Vinkovți şi Brod, îi solicită lui Poirot rezolvarea misterului crimei în câteva ore până când autoritățile iugoslave vor putea interveni. El află curând că numele real al lui Ratchett era Casetti şi că acesta fusese implicat în răpirea şi uciderea lui Daisy Armstrong, fetița unui aviator (n.n. aluzie la cazul real al răpirii fiicei aviatorului Charles Lindbergh). Nu mai puțin de doisprezece pasageri de diferite naționalități sunt bănuiți de crimă: doamna Hubbard (Lauren Bacall), Pierre Paul Michel, care vorbeşte în numai puțin de cinci limbi (Jean Pierre Cassel), misionara suedeză Greta Ohlsson (Ingrid Bergman), prințesa rusoaică Dragomiroff (Wendy Hiller), Bianchi (Martin Balsam), colonelul britanic Arbuthnot (Sean Connery), contesa Andrenyi (Jacqueline Bisset), contele Andrenyi (Michael York) etc. Reuşita lui Poirot de a rezolva singur misterul înainte ca autoritățile iugoslave să coboare pasagerii pentru anchetă poate fi considerată o victorie a lumii civilizate împotriva Balcanilor ineficienți, în care trenul luxos, unde se pot comanda stridii proaspete, este, la rândul său, o oază într-un deşert de zăpadă. Totuşi, şi imperiul britanic este satirizat prin intermediul mustăciosului şi îngâmfatului colonel Arbuthnot. Versiunea

FINNEY
BALSAM
BISSET
CONNERY
HILLER
REDGRAVE
AGATHA CHRISTIE'S
MURDER ON THE ORIENT EXPRESS
BACALL
BERGMAN
CASSEL
GIELGUD
PERKINS
ROBERTS
ALBERT FINNEY · LAUREN BACALL
MARTIN BALSAM · INGRID BERGMAN · JACQUELINE BISSET
JEAN-PIERRE CASSEL · SEAN CONNERY · JOHN GIELGUD
WENDY HILLER · ANTHONY PERKINS · VANESSA REDGRAVE
RACHEL ROBERTS · RICHARD WIDMARK · MICHAEL YORK
EMI

omonimă pentru televiziune din 2001 (SUA, R: Carl Schenkel) trebuie menționată doar pentru o modificare minoră căci o stâncă blochează trenul dar mai ales pentru nişte gafe. Astfel, pe locomotiva Diesel scrie la început EWS (English, Welsh and Scottish Frieght Operating Company), apoi, când trenul se depărtează de Istanbul, locomotiva are o altă culoare, pentru ca ulterior să fie înlocuită de una cu aburi, ba chiar şi inscripțiile de pe vagoane sunt diferite de cele de la început. Romanul şi filmele pot fi considerate, la rândul lor, un model de ficțiuni plasate în Balcani în care mediul de desfăşurare al acțiunii a putut fi neglijat deoarece un mijloc luxos de transport a permis pe de o parte crearea unui microclimat cosmopolit, iar pe de altă parte o anume izolare.

Primele filme de ficțiune despre Balcani apar în timpul primului război mondial. În 1915 Cecil B. DeMille realizează chiar două pelicule mute inspirate de Muntenegru. *Neînfricatul/ The Unafraid* (SUA, 1915, R: Cecil B. DeMille, după romanul omonim al lui Eleanor M. Ingram) este o poveste de dragoste într-un decor exotic pe fondul războaielor balcanice din 1912-1913. Delight Warren (Rita Jolive), o tânără americană bogată, e fascinată de Michael Balsic (Page Peters), un nobil muntenegrean aflat într-o misiune secretă în Austria. Cei doi plănuiesc să se căsătorească aşa că Michael o însoțeşte în Muntenegru. E răpită de fratele lui Michael, contele Stefan (House Peters). Acesta o duce în castelul său şi o forțează să se căsătorească cu el. Ulterior se descoperă că Michael intenționa să se căsătorească cu Delight doar pentru banii ei şi că era un trădător. În final Delight descoperă că îl iubeşte pe contele Stefan. *Captivul/ The Captive* (SUA, 1915, R: Cecil B. DeMille) este tot o melodramă dar care are ca fundal primul război mondial. Muntenegreanul Marko Martinovic o întreține pe sora lui Sonya şi pe fratele lor invalid Milos într-o căsuță de lângă granița cu Turcia. Nobilul turc Mahmud Hassan locuieşte într-un castel. În timpul bătăliei de la Lule Burgess (Lüleburgaz) Marko e ucis iar Mahmud e luat prizonier şi trimis să lucreze la ferma Sonyei. Deşi Sonya îl umileşte punându-l să coacă, să spele haine, să aducă apă şi să are câmpul, cei doi ajung să se îndrăgostească unul de altul. Când turcii recuceresc oraşul, un ofițer încearcă să o violeze pe Sonia. Mahmud intervine. După ce turcii sunt izgoniți din sat Mahmud se întoarce acasă şi descoperă că i-au fost luat titlul şi pământul şi că a fost surghiunit pentru lovirea ofițerului. Între timp o bandă de gunoieri dă foc casei Sonyei forțând-o să părăsească ferma împreună cu fratele ei. Pe drum îl întâlnesc pe Mahmud şi plănuiesc o nouă viață împreună.

Un fiu al conflictului/ A Son of Strife (SUA, 1918, R: Paolo Trinchera) este o melodramă a cărei acțiune are loc înainte de primul război mondial dar mai ales în timpul acestuia, probabil în Macedonia având în vedere onomastica asemănătoare a personajelor atât din armata de ocupație, cât şi din teritoriul ocupat. Doar existența unei mişcări revoluționare secrete contribuie la redarea unei culori locale balcanice deşi conducătorul acesteia este un conte (Andre Vaskova, interpretat de Edward Kimball), ceea ce ar fi fost teoretic posibil doar în teritoriile din Imperiul Austro-Ungar, altfel întâmplările ar fi putut avea loc aproape în orice alt loc din Europa. În timp ce călărea, Xenia Vaskova (Alice Hollister) e acostată de căpitanul Kernova (E.L. Fernandez), ofițer din armata balcanică de ocupație, pe care îl loveşte cu biciul. Ca răzbunare pentru cicatrice căpitanul îl urmăreşte pe tatăl Xeniei, care este conducătorul unei mişcări revoluționare secrete. El îi propune Xeniei să muşamalizeze ancheta în schimbul unor favoruri sexuale. Ea încearcă să-l înşele dar este violată ca pedeapsă. Tatăl ei este executat iar Xenia se mută în nord după ce îl naşte pe Mirko (Johnnie Walker). După douăzeci de ani, când izbucneşte din nou războiul, ea se înrolează în Crucea Roşie ca asistentă. Într-o noapte îngrijeşte un general inamic şi descoperă că acesta e Kernova. Învingându-şi tentația de a-l ucide, ea descoperă că el se căieşte şi atunci îi spune despre fiul lor Mirko. Ulterior, Mirko apare rănit iar Kernova se străduieşte să-i vorbească dar moare înainte de a-şi exprima regretul. Mirko îşi revine spre bucuria mamei sale[13].

Clipa ei de satisfacție/ Her Moment (SUA, 1918, R: Frank Beal) este tot o melodramă, localizată în România, Siria şi SUA. Într-un mic sat românesc, o fiică de țărani pe nume Katinka Veche (Anne Luther), se îndrăgosteşte de studentul Jan Drakachu (William Garwood). Jan obține o bursă la o universitate americană, absolvă şi devine un inginer de succes. Katinka e vândută ca roabă de către tatăl ei bețiv. Proprietarul ei, Victor Dravich (Frank Brownlee) o ia cu el în casa sa de pariuri din Siria, unde o bate şi o forțează să-i devină amantă. După ce casa e controlată de poliție, Dravich o ia pe Katinka cu el în călătoriile sale până când ajung într-o colonie minieră din Arizona. Katinka îl vede pe Jan dar îi este ruşine să-i vorbească. Distrusă, ea îl cheamă pe

tutorele ei Boris, care vine în Arizona, îl omoară pe Dravich dar e împuşcat de şerif. Katinka îl urmează pe Jan la New York. E arestată dar el o regăseşte şi se căsătoreşte cu ea[14]. Deşi onomastica românească este aproximativă, este interesant că încă din acest film din 1918 avem de a face cu două aspecte actuale ale realității românești: traficul cu copii şi imigrația în America a tinerilor studioşi.

S-au păstrat informații[15] despre două ecranizări ale unei drame germane cu subiect românesc, ale căror exterioare au fost filmate în România. *Nunta din Văleni/ Die Hochzeit von Valeni* (Austria, 1914, R: Jacob Fleck, Carl Rudolf Friese şi *Nunta din Văleni/ Sklaven der liebe* (Germania, 1925, R: Carl Boese. Cu: Ellen Kurti, Willy Kaiser) sunt melodrame în care un boier iubeşte fără speranță pe o țigancă de pe moşie şi care sunt inspirate de drama omonimă de Marco Brociner şi Ludwig Ganghofer.

Trei filme germane evocă figura escrocului real de origine română George Manolescu (1871-1911), un inteligent infractor care pretindea că este un nobil bogat astfel încât intra în cele mai înalte cercuri fără a fi suspectat de jafuri pentru multă vreme. *Memoriile lui Manolescu/ Manolescus Memoiren* (1920, R: Richard Oswald) este un film pierdut care încearcă să reconstituie viața celebrului escroc, căci în film apare mama sa şi sunt utilizați doi actori pentru a-l interpreta (Conrad Veidt, specializat în roluri de ticăloşi, respectiv Alfred Kuehne – Manolescu bătrân). *Manolescu – regele impostorilor/ Manolescu-Der Kőnig der Hochstapler* (1929, R: Viktor Tourjansky) se bazează pe nuvela omonimă de Hans Szekely. Într-o secvență apare şi macheta Gării de Nord din Bucureşti. Comedia polițistă *Manolescu, prințul hoților/ Manolescu, der Fürst der Diebe* (1933, R: Georg C. Klaren şi Willy Wolff) reia personajul în interpretarea actorului de origine sârbă Ivan Petrovich. Manolescu a inspirat şi comedia sentimentală „Găsitorul cinstit"/ „The Honest Finder" al lui Aladar Lazlo, care a fost ecranizată de Ernst Lubitsch în *Necazuri în paradis/ Trouble in Paradise* (1932, SUA). Manolescu devine aici Gaston Monescu (în interpretarea lui Herbert Marshall)[16]. În înțelegere cu iubita şi partenera sa Lily (Miriam Hopkins) începe să lucreze pentru creatoarea de parfumuri Mariette Colet (Kay Francis) dar se îndrăgosteşte de patroana sa. *Poarta de aur/ Hold Back the Dawn* (1941, R: Mitchell Leisen) aduce în SUA a doua figură de ticălos român, tot un escroc sentimental, care aminteşte de Gaston Monescu, care este foarte posibil să fi reprezentat o sursă de inspirație. Pentru a intra legal în SUA, Georges Iscovescu (Charles Boyer), un gigolo român, se căsătoreşte în Mexic cu Emily Brown (Olivia de Havilland), o învățătoare americană naivă. Complicațiile apar când descoperă că s-a îndrăgostit de ea. Comedia sentimentală este povestită în flashback. Iscovescu vizitează Paramount şi încearcă să-şi vândă povestea. Charles Boyer şi Paulette Goddard sunt simpatici în rolurile unor dansatori şi escroci. Farmecul lui Boyer face ca spectatorul să îl simpatizeze pe Iscovescu deşi acesta încearcă la un moment dat să o părăsească pe Emily, la fel cum a făcut partenera sa Anita cu soțul ei. În ciuda unui final mai puțin convingător, filmul a avut succes şi a fost nominalizat la 6 premii Oscar.

Un film horror precum *Oamenii-pisici/ The Cat People* (1942, SUA, R: Jacques Tourneur) încearcă să aducă pe ecran ceva din misterul şi superstițiile unei regiuni înapoiate precum Balcanii. Oliver Reed, un inginer naval new-yorkez se căsătoreşte cu Irena Dubrovna, o artistă misterioasă de origine sârbă. Căsătoria lor nu se poate consuma căci Irena crede că este victima unui vechi blestem aruncat asupra oraşului natal, conform căruia femeile nu pot fi atinse de bărbați întrucât se vor transforma în pantere ucigaşe. Oliver îşi trimite soția la psihiatru şi se consolează cu colega sa Alice Moore. Când Irena îşi dă seama că îşi va pierde soțul, se transformă într-o fiară, ceea ce conduce la un final tragic. A urmat un sequel, *Blestemul oamenilor-pisici/ The Curse of the Cat People* (1944, SUA, R: Gunther von Fritsch, Robert Wise) şi un remake cu acelaşi nume în 1982, în regia lui Paul Schrader, cu Nastassja Kinski şi Malcolm McDowell în rolurile principale.

Mai multe romane de aventuri localizate în Balcani se datorează scriitorului englez Eric Ambler (1909-1998). El a lucrat o vreme ca inginer, apoi a abordat jurnalismul şi dramaturgia iar succesul romanelor sale de aventuri i-a deschis calea spre cinematografie. A ajuns să lucreze ca scenarist şi consultant pentru Alexander Korda, David Lean şi Alfred Hitchcock. Nu a vizitat Balcanii dar s-a documentat serios. Romanul său „Un sicriu pentru Dimitrios"/ „A Coffin for Dimitrios"(1939) a stat la baza filmului *Masca lui Dimitrios/ The Mask of Dimitrios* (1944, SUA, R: Jean Negulescu). Avem de a face cu un film noir

a cărei acțiune se desfășoară în mai multe orașe europene și care propune un alt tip de ticălos balcanic. Cornelius Latimer Leyden (Peter Lorre), un scriitor olandez de romane de aventuri, e intrigat de povestea unui bandit notoriu, Dimitrios Makropoulos (Zachary Scott), al cărui trup a fost găsit adus de valuri la Istanbul. Decide să călătorească prin mai multe orașe europene pentru a studia cariera lui Dimitrios. E însoțit de Peters (interpretat de Sydney Greenstreet), care are altă motivație. Ajung la Istanbul, Atena, Sofia, Geneva, Belgrad, Paris, unde relatările celor care l-au cunoscut reconstituie prin flashback cariera acestuia. Dimitrios și-a început cariera de răufăcător ucigând un cămătar în Smirna, a fost implicat apoi într-un asasinat politic în Bulgaria (utilizând o femeie, Sonia, și descotorosindu-se de ea apoi), a făcut spionaj politic în Iugoslavia și și-a înșelat partenerii, iar apoi comerț cu droguri la Marsilia. La Paris ajunsese șeful unui cartel bancar. Peters l-a descoperit pe Dimitrios la Paris, astfel încât aflăm că mortul descoperit la Istanbul era de fapt o victimă a banditului. Peters și Leyden se confruntă cu Dimitrios, care le oferă bani pentru a păstra tăcerea. Dar, printr-o răsturnare de situație, cel vânat devine vânător căci Dimitrios le descoperă ascunzătoarea și îi surprinde, împușcându-l pe Peters. Deși rănit, Peters reușește să-l omoare pe Dimitrios cu ajutorul lui Leyden. În film, Peters îl ucide pe Dimitrios cu ajutorul lui Leyden și e arestat dar bucuros că a scăpat lumea de ticălos. În roman, Peters moare și el, iar în luptă Dimitrios își distruge fața făcând identificarea imposibilă. În mod ironic documentele oficiale vorbesc despre el ca despre un mort neidentificat și nici băncile nu îl vor căuta, ci vor declara retragerea lui. Trebuie menționat că destinul lui Dimitrios seamănă întrucâtva cu cel al realului Sir Basil Zaharoff, important negustor de arme. Dimitrios ajunsese director al unui cartel bancar iar Zaharoff fusese înnobilat. De asemenea, în 1923 avusese loc în Bulgaria asasinarea primului ministru Alexandăr Stamboliiski. Eric Ambler însă a negat că a cunoscut în mod direct amănunte despe Zaharoff. În acest film au jucat mai mulți actori europeni: Kurt Katch – polițist turc, Eduardo Cianelli – reporter bulgar amabil și util, Steven Geray-Karol Buncic, funcționar iugoslav care furniza secrete șantajat fiind din cauza soției sale, Gregory Golubeff – portar, Michael Visaroff și Louis Mercier polițiști bulgari, Jules Milnar – servitor. Pe de altă parte, este interesant că masivul Sydney Greenstreet și micuțul negricios Peter Lorre au făcut un cuplu de succes, cei doi actori realizând în total nu mai puțin de nouă filme împreună, dintre care *Șoimul maltez/ The Maltese Falcon* (1941, SUA, R: John Huston) și *Casablanca* (1942, SUA, R: Michael Curtiz) sunt cele mai cunoscute. Este interesant că ambele filme fac referiri la Balcani.

Filmul *Călătorie spre teamă/ Journey into Fear* (SUA, 1943, R: Norman Foster) reprezintă o ecranizare a romanului omonim (1940) al lui Ambler. În roman este vorba despre inginerul Graham care lucrează pentru o firmă de armament. În film, Howard Graham (Joseph Cotten) este un inginer din marina SUA venit la o conferință la Istanbul care se trezește urmărit de agenți naziști care vor să-l lichideze. Consiliat de șeful serviciilor secrete turce, colonelul Haki (Orson Welles), și fără să-i spună soției, el părăsește Turcia cu primul vas. După o călătorie pe Marea Neagră ajunge la Batumi, în URSS, dar constată că și pe vas a fost urmărit. Istanbulul furnizează acestui thriller un mediu deopotrivă cosmopolit și oriental. Josette Martel (Dolores del Rio), care cochetează cu Graham, vorbește și franțuzește, localnicii vorbesc turcește, în plus la Batumi se vorbește rusa. Graham începe să suspecteze că e vizat atunci când magicianul dintr-un club de noapte este împușcat în apropierea sa. Pentru a scăpa de urmăritori ajunge să escaladeze balcoanele unor clădiri în stil oriental. Un alt roman al său, „Lumina golfului"/ „The Light of the Bay"(1962), a stat la baza filmului *Topkapi* (SUA, 1964, R: Jules Dassin). Arthur Simpson (Peter Ustinov) este un escroc prins la vamă cu o pușcă și șase grenade. Pentru a scăpa de închisoare e pus de poliția turcă să spioneze și ajunge la probleme de neimaginat alături de o bandă de mari hoți de bijuterii. Walter Harper (Maximilan Schell), fostul iubit al lui Elizabeth (Melina Mercouri), pune la cale o lovitură la Muzeul Topkapi. Pentru a evita declanșarea alarmelor un acrobat trebuie să pătrundă fără să atingă podeaua în muzeu. Ideea a fost preluată după 35 de ani în *Misiune imposibilă II/ Mission Impossible II* (2000, R: John Woo) unde Tom Cruise este cel care face acrobația. Planul lui Harper are succes dar, precum într-un alt film al lui Dassin despre un furt de bijuterii (*Problemele bărbaților/ Du rififi chez les hommes*, 1955, Franța), intervine neprevăzutul sub forma elementului uman. Un hoț mărunt îi fură lui Elizabeth poșeta cu pumnalul încrustat cu smaralde. Istanbulul oferă o tentă de mister și pitoresc filmului prin scene cu un bazar, luptători unși cu ulei și dansatoare din buric. Filmul a obținut un premiu Oscar pentru rol secundar (Peter Ustinov). Se pare că Blake Edwards a parodiat în special *Topkapi*

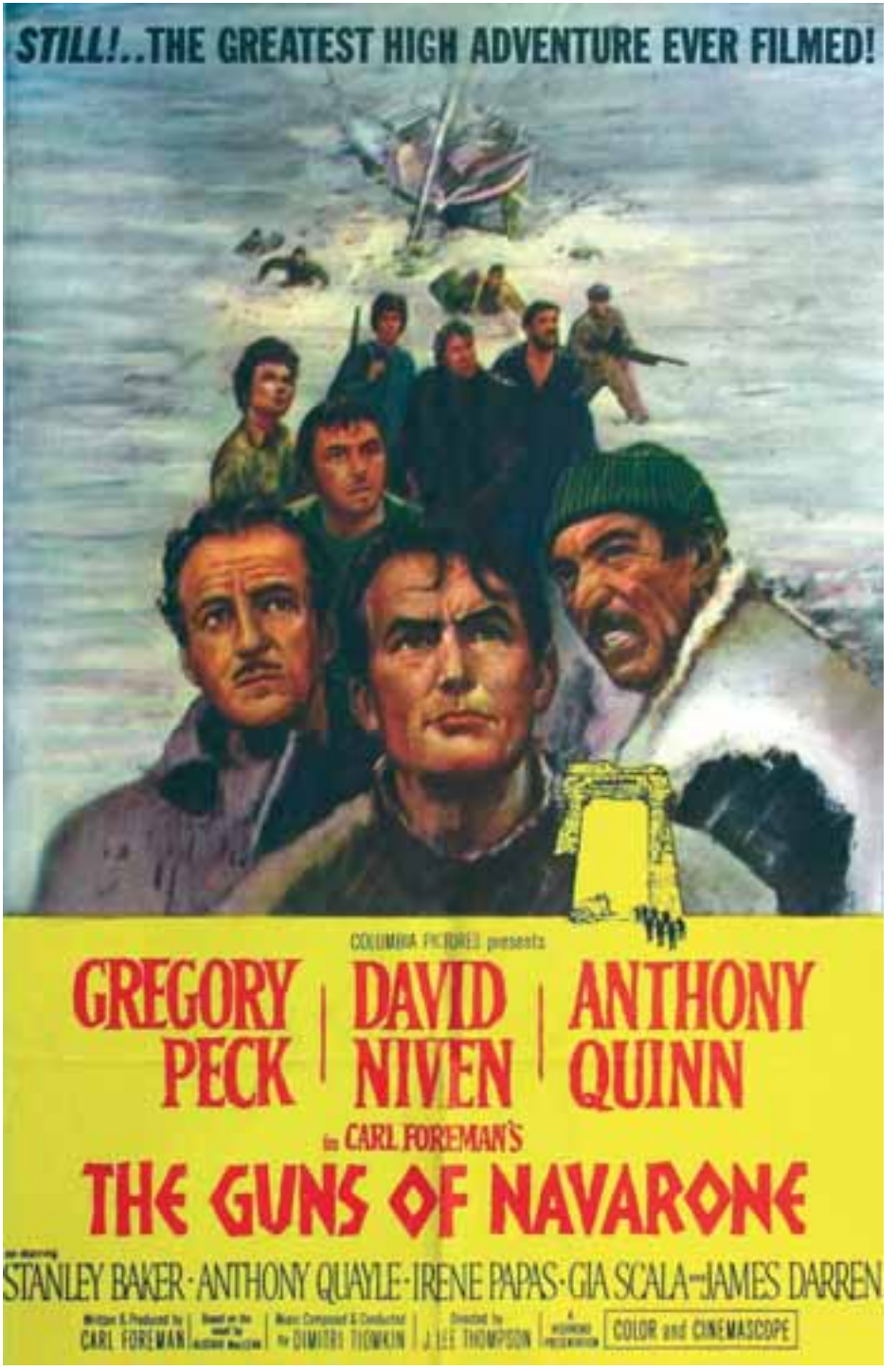
şi locația sa exotică în *Pantera roz/ The Pink Panther* (1964). Succesul acestui film cu gangsteri turnat la Istanbul a determinat probabil în anul următor realizarea altui film de aventuri în marele oraş, *Operațiunea Istanbul/ Estambul 65/ Colpo grosso a Galata Bridge/ Operacion Estambul* (1965, Spania-Italia-Franța, R: Antonio Isasi-Isasmendi). Pentru dr. Pendergast (Umberto Raho), un fizican atomist, s-a plătit o răscumpărare de un milion de dolari dar el nu a fost eliberat. Este trimisă agenta secretă Kenny (Sylva Koscina), care colaborează cu un expatriat american patron de cazino (!), Tony Maecenas (Horst Bucholz). Aventurile prin care trec îi duc la eliberarea unei prințese moştenitoare şi în contact cu serviciile secrete chineze. Filmul exploatează Istanbulul prin urmăriri în cazinouri, moschei, băi publice, feriboturi, piscine. A fost considerat un film de categoria B acceptabil, în gen James Bond dar cu buget mai mic. Chiar actorii germani, italieni şi spanioli dublați în engleză au fost considerați acceptabili în rolurile lor.

Albania ca localizare sau referire apare rar. În *Impostoarea adorabilă/ The Adorable Deceiver* (1926, SUA, R: Phil Rosen) o prințesă dintr-un stat balcanic imaginar este destul de inutil prezentată într-o societate americană drept prințesă albaneză. Evident, italienii sunt cei care filmează pentru prima dată în Albania. În *Cavalerul din Kruja/ Il cavaliere di Kruja* (1940, Italia, R: Carlo Campogalliani) Stefano Andriani (interpretat de Antonio Centa), un ziarist italian ajuns în Albania, se îndrăgosteşte de o fată localnică, Eliana Haidar (Doris Duranti). Într-o zi îl salvează pe Hasslan Aidar (Guido Celano), capul unui clan adversar al regelui Zog. Ajuns pe ascuns în satul lui Hasslan, devine frate de cruce cu acesta după un ceremonial constând în schimb de sânge şi află că Eliana este sora lui Hasslan. Dar din cauza înfrățirii el nu se mai poate căsători cu Eliana. Şeful poliției din Tirana intervine iar Hasslan este omorât. Pentru Antonio şi Eliana lucrurile se rezolvă odată cu sosirea trupelor italiene. Mizând pe culoarea locală producătorii utilizează un consilier albanez, pe **Medin Kambér, iar** filmul include pe lângă ritualuri exotice, dansuri şi cântece albaneze. *Acțiunea tigrului/ Action of the Tiger* (1957, M. Britanie-SUA, R: Terence Young), o adaptare a romanului omonim din acelaşi an al lui James Wellard, se petrece în Albania şi înfățişează salvarea unui francez deținut politic, ocazie cu care apar reprezentanți ai rezistenței anticomuniste, un ofițer albanez spion dublu – Kol Stendho, un bandit local – Trifon şi familia contesei Valona (nume provenit de la denumirea antică a oraşului albanez Vlora). Pentru a obține o oarecare autenticitate, aspect minor în epocă mai ales pentru un film de acțiune, numele localnicilor sunt adecvate, au fost aleşi pentru rolurile spionului şi ale banditului actori străini cu fizionomie mediteraneană precum spaniolul José Nieto, respectiv uruguaianul Gustavo Rojo, iar filmările s-au făcut în Grecia într-un peisaj muntos asemănător celui albanez. Se disting o scenă de urmărire în care eroii călare sunt urmăriți de jeep-uri (!) şi Sean Connery într-un rol secundar de la începuturi dar acțiunea este de fapt convențională, bazându-se pe inepția polițiştilor localnici. Formația de muzică din *The Phynx* (1970, SUA, R. Lee H. Katzin) are o misiune asemănătoare. În această comedie ratată, cu o acțiune total neveridică, membrii formației sunt de fapt agenți secreți care ajung până în palatul preşedintelui Markevitch (nume cu rezonanță sârbo-croată!) pentru a elibera celebrități răpite (inclusiv pe Johnny Weissmuller, interpretul lui Tarzan) de către colonelul Rostinov (nume rusesc, ca şi celelalte personaje locale negative!) sub pretextul de a distra preşedintele sechestrat. *Desculț în parc/ Barefoot in the Park* (1967, SUA), adaptarea lui Gene Saks pentru ecran a comediei omonime a lui Neil Simon, conține o intrigă cu complicații imobiliare tipică pentru New York dar face şi o referire interesantă la Albania. Bătrânul aventurier Victor Velasco (interpretat de Charles Boyer) îşi duce vecinii, pe soții Bratter (Robert Redford şi Jane Fonda) şi o soacră scorțoasă (Mildred Natwick) la un restaurant albanez clandestin. Escapada se sfârşeşte cu arsuri la stomac şi mahmureală provocate de exoticele „pelmenichki" şi uzo iar respectabila văduvă devine părtaşă a boemiei fiicei ei. Charles Boyer cu accentul său străin şi restaurantul albanez devin astfel întruchipări ale aventurii, respectiv ale unei opțiuni exotice şi cvasi-absurde într-o metropolă cosmopolită[17].

În romanul istoric „Îndoieşte-te, cruciatule!"/ „Tuiula, korsfarare!" (1972) de suedezul Artur Lundkvist (1906-1991) drumul a doi cruciați nordici spre Bizanț şi Palestina prilejuieşte străbaterea Balcanilor. În principiu, autorul nu face referiri clare la țările şi oraşele străbătute de cei doi eroi care au răspuns chemării Papei Urban al II-lea şi au plecat să lupte în Cruciada I (1096-1099). În plus, anul 1000 este o perioadă istorică tulbure care îi permite autorului să-şi lase liberă imaginația însă

Imperiul bizantin este înfățișat ca aproape sălbatic tocmai în perioada când reprezenta de fapt cea mai prosperă regiune a Europei, în schimb, în Scandinavia natală eroii străbătuseră orașe populate, cu hanuri și cârciumi. În locul în care Dunărea face un cot spre sud (probabil Câmpia Tisei) cei doi trec printr-o stepă populată de ciobani și cai sălbatici, apoi, după ce traversează fluviul, străbat orașe pustii, codri și ținuturi inospitaliere, sunt atacați de un urs, mănâncă pentru prima dată prune, disprețuite de localnici, găsesc o peșteră cu un altar al lui Hercule, încât ajung să se întrebe dacă au ajuns într-adevăr în Imperiul bizantin: „Tot mai mulți sunt cei care se întreabă dacă acela poate fi drumul spre mărețul Bizanț, drumul ce duce spre Constantinopol. Nu cumva au apucat-o greșit și s-au rătăcit prin coclauri sălbatice? De ce nu se arată olăcari din partea împăratului?”[18] Totuși, unul din cruciați atunci când află numele unor munți (n.n. Rodopi) își amintește de legenda unui rege-păstor ce cânta din liră și căruia i s-a îngăduit să-și ia iubita de pe tărâmul morților. Într-adevăr, Orfeu și-a găsit sfârșitul pe Muntele Rhodope unde a fost sfâșiat de Menade. Aluziile la Munții Rodopi și Orfeu sunt singurele care localizează precis acțiunea pentru mult timp. Constantinopolul prilejuiește în sfârșit descrierea unei metropole bogate, cu biserici și monumente impresionante, însă autorul parcă încearcă să găsească o motivație din punctul de vedere al cruciaților pentru cucerirea și pustiirea orașului: „În orașul ăsta aproape suprafiresc întâlnești toate soiurile de sminteli și monstruozități, toate felurile de mizerie omenească.”[19] Este de fapt o caracterizare tipică făcută de un occidental orașelor orientale.

Tunurile din Navarone/ The Guns of Navarone (1961, M.Britanie-SUA, R: Jerry Lee Thompson, după romanul omonim din 1957 al lui Alistair MacLean) este un film de comando. Grupul condus de maiorul Franklin (Anthony Quaile), apoi după rănirea acestuia, de către căpitanul Mallory (Gregory Peck), distruge uriașele tunuri germane de pe Insula Navarin care împiedicau deplasarea flotei aliate de lângă Creta. Sunt ajutați de membri ai rezistenței grecești: cretanul Andrea Stavros (Anthony Quinn), care și-a pierdut întreaga familie în război, Maria (Irene Papas), sora soldatului american Pappadimos (James Darren), care îi mărturisește direct lui Stavros că îl place, și Anna (Gia Scala), care a fost schingiuită de germani încât a rămas mută. Partizanii greci sunt înfățișați ca niște ființe asprite de război deși până la urmă reiese că Anna devenise agent german căci nu suportase tortura. Locuitorii insulei, înfățișați în timpul unei petreceri de nuntă, îi acceptă fără explicații pe militarii aliați printre ei pentru a nu fi prinși de patrulele germane, ba chiar aceștia încearcă să se integreze atmosferei, Pappadimos fiind în stare să cânte (clișeu tipic pentru concepția despre meridionali!). În final, Maria conchide că locuitorii vor plăti scump pentru succesul lor iar Stavros se hotărăște să rămână și el pe insulă. Este interesant că rolul colonelului Stavros este al doilea de grec (după cel din *Ulise/ Ulisse* (1955, Italia, R: Mario Camerini, unde însă Kirk Douglas l-a interpretat pe eroul din Ithaka iar Quinn pe cel al lui Antinous!) pentru Anthony Quinn, un actor de origine irlandezo-mexicană. În total, Quinn a avut șase roluri de grec în cariera sa cinematografică. Deși a avut un mare succes încât producătorii au realizat un sequel tot după Alistair MacLean (și după o povestire de Carl Foreman), *Uraganul vine de la Navarone/ Force 10 from Navarone* (M. Britanie, 1978, R: Guy Hamilton), și a obținut cinci nominalizări și un premiu Oscar pentru efecte speciale, filmul este depășit azi prin trucajele imperfecte, mai ales în scenele de furtună pe mare unde se observă cu ușurință superimpresionarea imaginii actorilor pe cea a valurilor învolburate iar eroii se cațără pe stânci dar nu sunt uzi. În plus, parcă două femei într-un comando sunt prea multe. Ce să mai spunem de faptul că Gia Scala interpretează o grecoaică blondă cu ochi albaștri (Anna) ?! În termenii de azi am spune că este vorba despre o discriminare pozitivă prin care se evită situația ca blonzii să fie numai în tabăra germană. La rândul său, sequelul are acțiunea în Iugoslavia – distrugerea unui baraj care la rândul său va distruge prin inundare un pod care ar fi făcut posibilă intervenția decisivă a tancurilor împotriva partizanilor – dar recurge deopotrivă la câteva motivații simpliste sau foarte complicate, inclusiv cu ajutorul qui-pro-quo-ului. Comandoului i se alătură în mod accidental un sanitar negru bun aruncător cu cuțitul care va rezolva problema uciderii adversarilor fără zgomot, cetnicii sunt conduși de căpitanul Drazak (Richard Kiel), o veritabilă bestie uriașă, în rândul lor sunt infiltrați Maritza, fiica comandantului partizanilor (Barbara Bach), și alți doi partizani bandajați pe față în urma unei pretinse arsuri provocate de aruncătoarele de flăcări, în timp ce în rândul partizanilor este infiltrat trădătorul Nikolai Leskovar (Franco Nero) etc. Există și o motivație pentru


STILL!..THE GREATEST HIGH ADVENTURE EVER FILMED!
COLUMBIA PICTURES presents
GREGORY PECK
DAVID NIVEN
ANTHONY QUINN
in CARL FOREMAN'S
THE GUNS OF NAVARONE
STANLEY BAKER · ANTHONY QUAYLE · IRENE PAPAS · GIA SCALA · JAMES DARREN
CARL FOREMAN
DIMITRI TIOMKIN
J. LEE THOMPSON
COLOR and CINEMASCOPE

sporirea dificultății misiunii, care stă în picioare: este vorba despre neîncrederea firească a partizanilor în deciziile de la Londra, inclusiv în posibilitatea ca aliații să cunoască trădătorul fără ca partizanii măcar să-l bănuiască. La modul simbolic poate fi interpretată ca neîncrederea între cele două civilizații. Totuși, colaborarea funcționează căci membrii comandoului sunt salvați de Maritza și apoi de un alt partizan dar, la rândul lor, englezii își dovedesc superioritatea datorită reușitei expertului lor în explozive.

Se poate spune că scriitorul britanic Alistair MacLean (1922-1987) și-a valorificat experiența de ofițer naval care a luptat inclusiv în Mediterana de Est. I se datorează și alte romane care au acțiunea în Balcanii celui de-al doilea război mondial: „Partizanii"/ „Partisans" (1982) și „Santorini" (1986). „Partizanii" urmărește deopotrivă acțiunea de introducere a unui unui grup de regaliști pentru a-i ajuta pe germani împotriva partizanilor cât și pe partizanii angajați în distrugerea artileriei de pe o insulă din Adriatica și a unei fortărețe inexpugnabile din munți, însă povestea sa este inconsistentă căci scriitorul dovedește că nu cunoaște îndeajuns realitatea locală. „Santorini" reprezintă un episod al războiului rece în care un avion încărcat cu bombe atomice se prăbușește în zona vulcanică a insulei numite în titlu. Un alt film de acțiune din timpul războiului rece este *Sofia* (1948, SUA, R: John Reinhardt). Acțiunea are loc în Turcia, evident în timpul războiului rece. Steve Roark (interpretat de Gene Raymond), un fost agent american, trebuie să salveze doi savanți atomiști din URSS dar se confruntă între altele și cu atracția pentru voluptoasa cântăreață de cabaret Magda Onescu (Patricia Morison), româncă după nume și care este totodată un spion dublu.

Scriitorul Saul Bellow (1915-2005), deținător al premiului Nobel (1976), a venit pentru zece zile în decembrie 1977 la București împreună cu soția sa de origine română, Alexandra, a cărei mamă era pe patul de moarte. A rezultat un roman cu caracter autobiografic, „Iarna decanului"/ „The Dean`s December" (1982). În roman, soții Corde vin în România tot pentru a o vedea pe mama muribundă a soției, însă eroul principal este decanul unei universități americane. Deși Bellow nu insistă asupra descrierii regimului dictatorial din România, acesta lucru reiese de la prima pagină: „Numai spitalul partidului deținea aparatura necesară pentru a o menține în viață... Corde și Minna zburaseră cu avionul o zi și o noapte ca să fie alături de ea, dar în cinci zile de când sosiseră la București nu o văzuseră decât de două ori – prima dată cu o învoire specială, a doua oară fără autorizație oficială. Administratorul spitalului, un colonel din poliția secretă, se declarase profund ofensat pentru că reglementările sale fuseseră încălcate".[20] Ulterior, Albert Corde arată că știe despre injectarea de droguri dizidenților în spitalele de psihiatrie, că înțelege criza energetică din cauza căreia Bucureștiul era slab luminat și ajunge să cunoască sistemul magazinelor pe valută sau importanța cartușelor de Kent pentru obținerea unor avantaje, ca și alte fenomene specifice României anilor `80 și statelor comuniste în general. Eroul chiar explică la un moment dat de ce cunoaște atât de multe despre regimurile comuniste: soția sa figura pe listele de persoane provenite din Est și primea adesea cărți ale celor care scăpaseră din gulagul comunist iar el le citea în locul ei. În romanul său Bellow oferă chiar două imagini în oglindă ale Bucureștiului: „Și iată Hotelul Intercontinental. Plutea o atmosferă de roman de mistere. Dinspre restaurant adia o aromă de cafea turcească. Aveai senzația că Bosforul e la doi pași, că Orient-Expresul trecea pufăind pe aici, cu Mata Hari în vagonul restaurant și oameni de afaceri levantini care erau tripli agenți de spionaj"[21], respectiv „Blocurile de locuințe muncitorești și clădirile oficiale erau acoperite de portrete uriașe ale președintelui. Fața lui înaltă de două-trei etaje flutura și dârdâia în rafalele de ploaie. Probabil că acesta era felul lui de a se opune sentimentelor prilejuite de Crăciun. Se interpunea"[22]. Până la urmă iarna în România lui Ceaușescu îi prilejuiește o meditație despre contrastul dintre anarhia din suburbiile din Chicago și autoritarismul dintr-un stat comunist. Decanul constată o criză atât în Vest, cât și în Est. Tot despre regimul lui Ceaușescu (el e numit Ionescu dar aluzia este străvezie!) este vorba și în romanul scriitorului american Sidney Sheldon (n.1917), pe baza căruia scriitorul a realizat și scenariul filmului omonim: *Morile de vânt ale zeilor/ The Windmills of Gods* (1988, film TV, R: Lee Philips). Mary Asley (Jaclyn Smith) e numită ambasador al SUA în România dar nu acceptă postul decât după ce îi moare soțul (medic cu un cabinet de succes pe care nu voise să-și părăsească) într-un accident auto dubios. În România, planurile

preşedintelui SUA de a îmbunătăți relațiile cu țările comuniste sunt sabotate de către serviciile secrete din ambele tabere. Sidney Sheldon, un scriitor prolific şi cu succes comercial, aduce filmului de data aceasta mai puțin sentimentalismul obişnuit, cât mai ales câteva stupidități jignitoare nu numai pentru România dar chiar şi pentru Europa. În capitala României teatrul național, palatul prezidențial şi închisoarea se află în centru, la câteva sute de metri unul de altul, precum clădirile dintr-un orăşel din Vestul sălbatic. Ambasadoarea se deplasează la un moment dat pe jos între ele (!). În plus, ea îl ajută pe dictatorul Ionescu (Franco Nero) aducându-i cu un avion militar din SUA un medicament pentru fiul său. Chiar aşa, în anii `80, un asemenea medicament, chiar de fabricație americană, nu ar fi putut fi găsit în Europa?!

Scriitorul britanic Lawrence Durell (1912-1990), autor al celebrului „Cvartet din Alexandria"/ „Alexandria Quartet" (1957-1960), este singurul occidental notoriu care a dorit să locuiască permanent în Balcani. A trăit în Corfu între 1935-1941 (până la ocuparea Greciei de către germani), apoi din nou în Grecia între 1945-1947. A fost ataşat de presă la Belgrad între 1949-1952, apoi a locuit în Cipru între 1952-1960 (până la eliberarea insulei de sub dominația britanică). Romanul său de spionaj „Aripi albe peste Serbia"/ „White Eagles over Serbia" (1957) se petrece în timpul celui de-al doilea război mondial. Colonelul Methnem, un spion britanic rutinat, este trimis într-o misiune în Iugoslavia. Ajunge să fie vânat atât de către comunişti, cât şi de către regalişti. El reuşeşte însă să străbată munții de la Belgrad la Salonic. Două volume de povestiri, „Esprit de corps. Schițe din viața diplomatică"/ „Esprit de Corps. Sketches from Diplomatic Life" şi „Buza de sus încordată"/ „Stiff Upper Lip" (ambele publicate în 1957) conțin intrigi de spionaj localizate în Balcani. Într-una dintre povestiri, „Viața printre hoții de buzunare"/ „Life among the Dips", nu mai este vorba despre Iugoslavia, ci despre Bulgaria anilor '50.

Scriitoarea britanică Olivia Manning (1911-1980) şi-a valorificat timpul petrecut ca soție a unui profesor itinerant angajat de Consiliul Britanic în România şi Grecia în anii '40 în „Trilogia balcanică"/ „The Balkan Trilogy" (1960-1965). Trilogia conține romanele „Marea şansă"/ „The Great Fortune", „Oraşul decăzut"/ „The Spoilt City" şi „Şansele războiului"/ „Friend and Heroes". Cele 13 luni petrecute în România sunt reflectate în romanele „Marea şansă" şi „Oraşul decăzut", în timp ce ultimul redă experiența de la Atena.[23] Într-o anumită măsură avem de-a face cu roman-a-la-clef căci unele personaje sunt recognoscibile: Harriet şi Guy Pringle sunt Olivia Manning şi soțul ei Reginald Donald Smith, David Boyd este Hugh Seton Watson, fiul istoricului englez, prințul Hadjimoscos este Emanoil Hagi-Moscu, istoric şi genealogist, cântăreața Florica este Maria Tănase etc.[24] Romanele au câte patru părți: „Oraşul decăzut", de pildă, constă în „Asasinul", care are în centru asasinarea primului ministru Armand Călinescu din septembrie 1939, „Căderea Troiei" – care redă punerea în scenă a piesei „Troilus şi Cressida" de către Guy Pringle în aceeaşi zi în care Parisul este cucerit de către trupele germane, „Cutremurul" – care redă evenimentele legate de Dictatul de la Viena şi cutremurul de la Bucureşti, respectiv „Căpitanul", care reflectă întărirea Gărzii de Fier şi reabilitarea lui Corneliu Zelea-Codreanu. În ciuda cunoaşterii directe a realităților româneşti, Olivia Manning nu iese din clişeele despre Balcani iar atitudinea eroinei – povestitor este în mod evident influențată de gelozia față de soțul ei care o înşeală cu o româncă şi de opiniile funcționarilor de la Foreign Office din preajma izbucnirii celui de-al doilea război mondial. Este martora unor evenimente dramatice precum pierderea Basarabiei şi condamnă pasivitatea autorităților române în preajma războiului. Vesna Goldsworthy observa că „Bucureştiul Oliviei Manning, exuberant şi opulent, este şi o prezență deprimantă în ciuda, sau poate tocmai datorită luxului său copleşitor. Destinat distrugerii, acest Paris al Estului este un proto-Beirut, ale cărui bogăție şi rafinament devin evidente numai după ce au dispărut"[25]. Lucian Boia observa că „Olivia Manning îi vede pe bucureşteni drept un fel de țărani, unii dintre ei țărani autentici, alții îmbrăcați în haine de oraş. O lume fluidă, nesigură, unde lucrurile nu prea sunt luate în serios."[26] Bucureştiul descris de ea este un amestec de oraş occidental cu unul oriental: „Trecând din strada elegantă în parcul neelegant (n.n. Cişmigiu), ei au ajuns de la zarvă la linişte... Jos, pe malul lacului, vânzătorii de prăjitură de susan şi rahat stăteau tăcuți şi umili printre castani, aşa cum o făcuseră toată ziua."[27] Cele şase romane ale Oliviei Manning din „Trilogia balcanică" şi „Trilogia levantină" fac obiectul unei adaptări

într-o miniserie de televiziune în şapte episoade *Întâmplările războiului/ Fortunes of War* (M.Britanie, 1987, R: James Cellan Jones) care a obţinut trei premii BAFTA (cea mai bună actriţă într-un serial – Emma Thompson, pentru costume şi decoruri) şi alte şase nominalizări. Deşi serialul urmăreşte mai ales încercările lui Harriet de a-şi recâştiga soţul pe parcursul şederii lor la Bucureşti, Atena şi Cairo, apropierea războiului aduce laolaltă o faună de diplomaţi, literaţi, spioni, prinţi ruinaţi şi homosexuali. Pe de altă parte implicarea lui Guy în ajutorarea unor refugiaţi de război îi atenuează vina de a fi infidel. Totuşi, Harrriet din roman e o femeie fragilă şi ştearsă, în timp ce Emmma Thompson în rolul ei are o anume strălucire. În plus, prinţul escroc Yakimov e un personaj secundar memorabil.

Chiar şi filme australiene au ca loc de desfăşurarea a acţiunii Balcanii. *Gallipoli* (1981, Australia, R: Peter Weir) înfăţişează înrolarea a doi sprinteri în corpul expediţionar australian care a participat la primul război mondial. Cei doi ajung să lupte în 1915 în Peninsula Galipoli unde debarcarea precipitată a aliaţilor eşuează în faţa turcilor care s-au apărat cu străşnicie. Trupele ajunse pe plajă în bătaia focului turcilor de pe coline suferă pierderi enorme astfel încât comandamentul britanic e nevoit să le evacueze. Ceea ce păruse comandanţilor englezi un atac decisiv în apropierea Istanbulului asupra unei armate inferioare s-a transformat într-un măcel suferit de propriile trupe. *Insula/ Island* (1989, Sc., R: Paul Cox) încearcă să reconstituie viaţa unui australian pe o mică insulă grecească. Un fost emigrant ceh în Australia vine pe o insulă săracă şi adormită pentru a-şi regândi viaţa. El ajunge să aibă o relaţie sinceră cu două femei (dintre care una interpretată de Irene Papas) care suferă din cauza trecutului lor. Frustrările lor se dezvăluie, unele se rezolvă, altele nu. Este interesant că mai multe roluri sunt interpretate de locuitori ai insulei şi că apare un personaj mut bun la toate, precum cel din *Zorba grecul.*

Există situaţia în care numele românesc sau bulgăresc al unui personaj nu are prea mare legătură cu naţionalitatea, iar utilizarea unor asemenea personaje sau numele lor au doar rolul de a da o nuanţă cosmopolită acţiunii, destul de justificată în Franţa, de pildă. În thrillerul care a inaugurat Nouvelle Vague, *Cu sufletul la gură/ À bout de souffle* (1960, Franţa, R: Jean-Luc Goddard) apare un romancier vanitos numit Parvulesco (interpretat de Jean-Pierre Melville). Patricia, partenera hoţului de maşini Michel Poiccard, participă la conferinţă de presă a lui Parvulesco şi îl întreabă care e cea mai mare ambiţie a vieţii sale. El răspunde că ambiţia sa e de a deveni nemuritor înainte de a muri. Personajul Parvulesco i se datorează coscenaristului J.P. Goddard care îl ironizează astfel pe Jean Pârvulescu (1915-1986), un scriitor metafizic şi ideolog al extremei drepte franceze de origine română, pe care l-a întâlnit la Sorbona.[28] Este interesant că pe lângă Parvulesco cel puţin alte două personaje din film nu au nume franţuzeşti, ci străine. Chiar Michel Poiccard, admirator al lui Humphrey Bogart, foloseşte la un moment dat numele Laszlo Kovacs (rivalul personajului Rick, interpretat de Bogart în *Casablanca*) iar prietenul său Tolmatchoff are un nume cu rezonanţă bulgară. Cosmopolitismul acţiunii este sugerat şi de faptul ca Patricia este americancă sau de intenţia lui Michel Poiccard de a fugi în Italia.

Balcanicii în Occident sunt de obicei refugiaţi sau emigranţi. *E la nave va* (1983, Franţa-Italia) al lui Federico Fellini utilizează transformarea imaginii color în alb-negru şi invers împreună cu elemente suprarealiste într-o satiră a aristocraţiei începutului de secol 20. Aceasta este prilejuită de croaziera unui vas de lux în 1914 care transportă pe prietenii cântăreţei Tetua şi cenuşa acesteia pentru a fi aruncată în mare conform dorinţei defunctei. A treia zi căpitanul decide să salveze un grup de refugiaţi de război sârbi care pluteau în derivă, neţinând cont de dorinţa unui mare duce german care îşi declină cu acest prilej adevărata identitate. La un moment dat, atraşi de muzica populară şi de dansul unei ţigănci, câţiva aristocraţi coboară pe punte şi se alătură dansului plebeu. Punerea aristocraţilor alături de ţăranii sârbi determină diverse reacţii care dezvăluie adevărata fire a personajelor ascunse până atunci în spatele manierelor elegante. În *Casablanca* (1942, SUA, R: Michael Curtiz) apare o pereche de refugiaţi bulgari în timpul celui de-al doilea război mondial. O actriţă cu o frumuseţe exotică, Joy Page, fiica vitregă a producătorului Jack Warner, o interpretează pe Annina Brandel, o tânără soţie bulgăroaică care e gata să-i cedeze căpitanului Renault (Claude Rains) pentru a obţine

viza de tranzit pentru ea şi soţul ei. Ea îl întreabă pe Rick (Humphrey Bogart) dacă Renault îşi va ţine promisiunea. Rick intervine şi îl ajută pe Jan Brandel (Helmut Dantine) să câştige la ruletă pentru a obţine viza pe bani. Rick înţelege sacrificiul bulgăroaicei iar intervenţia lui anticipează de fapt finalul în care el îi ajută pe fosta iubită, Ilsa Lund (Ingrid Bergman), şi pe soţul ei Victor Lazlo (Paul Henreid) să urce în avionul spre Lisabona.

Imaginea mizeriei din Balcani şi a emigranţilor balcanici o aduc mai ales anii `90 când se fac simţite dificultăţile tranziţiei de la comunism la economia de piaţă. Documentarul *Gigi, Monica...et Bianca* (1997, Belgia, R: Jean-Pierre Dardenne, Benoît Dervant) prezintă în stil ciné-vérité incredibila poveste a unei perechi de tineri care locuiesc în canalurile Bucureştiului, în jurul Gării de Nord, au un copil mic dar nu-şi pierd speranţa că-şi vor putea întemeia un cămin. Documentarul a stârnit un scandal mediatic în România căci a ridicat pe de o parte problema boschetarilor dar şi a imaginii României în Occident. În *71 de fragmente ale unei cronologii a şansei/ 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994, Austria-Germania), ca şi în alte filme ale sale, Michael Haneke încearcă deopotrivă o radiografie a violenţei contemporane şi a imunizării la aceasta prin indiferenţă. Atentatul sinucigaş al unui student într-o bancă este urmat de reconstituirea existenţei anterioare a atentatorului şi a victimelor sale. Între acestea este şi Marian Radu (interpretat de Gabriel Cosmin Urdes), un copil român care se hrăneşte din gunoaie şi care, într-o scenă semnificativă, priveşte la alţi copii care se joacă în parc cu mingea şi la un câine bine hrănit. Scenele din Viena anilor `90 devin simbolice prin contrapunctul ştirilor televizate, prezentate de câteva ori, despre violenţe în Bosnia, Somalia şi Irlanda.

Ultima ipostază a călătorului în Balcani este aceea în care sejurul se transformă într-un calvar prelungit. În cazul acesta, desigur, observaţiile nu mai sunt superficiale şi nu mai au în vedere pitorescul, ci determină o reacţie critică acerbă. Acum occidentalul nu mai este doar un observator ironic sau condescendent al unei societăţi orientale şi rămase în urmă, ci se confruntă cu ea. Întâmplător sau nu situaţia se petrece în Turcia, cea mai orientală ţară balcanică, nu numai geografic. *Midnight Express* (1978, SUA-M.Britanie, R: Alan Parker) este realizat după o carte de Billy Hayes şi William Hoffer, în care sunt relatate întâmplări reale din viaţa primului. În 1970 tânărul Billy Hayes (Brad Davis) e prins la aeroport încercând să scoată două kg de haşiş din Turcia. E condamnat iniţial la patru ani de închisoare dar când acuzatul strigă: „Urăsc naţiunea voastră de porci!" şi gesticulează ameninţător către procuror, e condamnat exemplar la 30 de ani de închisoare. Are două posibilităţi: recurs cu ajutorul avocatului, familiei şi autorităţilor SUA sau „Midnight Express" (evadarea, în argoul local). Billy, Max (John Hurt), Jimmy (Randy Quaid) şi suedezul Erich (Norbert Wiesser) dau la o parte bolovanii de la duş şi ajung în catacombe. Dar acestea sunt blocate şi eroul face o criză de nervi. Billy bate un coleg şi e trimis apoi la infirmerie. Reuşeşte să fugă şi datorită banilor trimişi de prietena lui Susan (Irene Miracle), care scăpase la aeroport cu şapte ani în urmă dar care nu l-a abandonat. După şapte ani petrecuţi în închisoare ajunge să fure răsplata bănească a unui informator şi să-l ucidă pe şeful gardienilor, care încercase să-l violeze. Acest thriller a obţinut două premii Oscar: pentru muzică originală (Giorgio Moroder) şi pentru scenariu adaptat (Oliver Stone). Scenariul nu este însă atât de fidel cărţii autobiografice a lui Billy Hayes pe cât au pretins autorii. Scenele de claustrofobie, degradare şi tortură sunt memorabile. Însă totodată realizatorii filmului minimalizează delictul lui Billy şi prezintă o imagine a unei Turcii înapoiate, în care sistemul de justiţie şi condiţiile de detenţie atroce amintesc de Evul Mediu[29]. Filmul a declanşat reacţii contradictorii. Admiratorii pretind că ar fi putut lua premiul Oscar pentru cel mai bun film dacă n-ar fi fost realizat în acel an *Vânătorul de cerbi/ Deer Hunter* (R: Michael Cimino). Pe de altă parte, este unul din puţinele filme care a declanşat reacţii politice căci a determinat critici adresate Turciei pentru regimul penitenciarelor însă în Turcia este interzis pentru discriminare şi defăimare a naţiunii turce. A inspirat probabil şi alte filme despre regimul închisorilor din ţări exotice, precum *Paşaport spre închisoare/ Brokedown Palace* (1999, SUA, R: Jonathan Kaplan), care se referă la severitatea pedepsirii traficului cu droguri în Thailanda şi de aceea a fost turnat în Filipine.

Desigur, ipostaza în care călătoria se poate transforma în detenţie a apărut şi mai înainte, în filmele dedicate războiului rece. Poate fi menţionată chiar o comedie acceptabilă pe această temă: *Nu beţi apa!/ Don't Drink the Water*

(1969, R: Howard Morris, Sc: Woody Allen după piesa sa omonimă). Vacanța europeană a unei familii comune de americani ia o întorsătură dramatică după ce avionul în care călătoreau e nevoit să aterizeze în Bulgaria. Walter Hollander (interpretat de Jackie Gleason) şi familia sa coboară pentru a face fotografii. Sunt urmăriți de securitatea bulgară care îi consideră spioni şi se refugiază în Ambasada SUA. Însă în lipsa ambasadorului, fiul acestuia e depăşit de situație şi de aici rezultă alte complicații. Woody Allen a regizat el însuşi un remake pentru televiziune în 1974, în care a utilizat două melodii a două dansuri româneşti interpretate de Gheorghe Zamfir şi ansamblul Ciocârlia, însă fără să facă referire la o țară anume şi fără a reuşi un film mai bun. Cel mai recent, ipostaza călătoriei regretabile în Balcani apare în *Geanta de vânătoare/ Il carniere* (1997, Italia, R: Maurizio Zaccaro), în care destinul a trei vânători italieni este semnificativ. Întorcându-se în paradisul cinegetic din Iugoslavia sunt surprinşi de conflictele interetnice şi devin astfel din vânători vânat pentru un lunetist. Sălbăticia apare astfel şi la nivel uman, deplină şi deloc atractivă.

În principiu, am utilizat pentru ilustrarea prezenței Balcanilor literatura şi filmele realizate în Occident dar şi în alte părți până în anii `70 când s-au afirmat primii cineaşti balcanici. Am adăugat acestora şi exemple ulterioare pe care le-am considerat semnificative.

NOTE

1. „A Letter from a Gentleman in Transylvania to His Friend in America Giving Some Account of the Late Disturbances that Have Happend in that Government, with Some Remarks upon the Political Revolutions in the Magistracy, and the Debates that Happened about the Change" în Cernovodeanu, Paul, Stanciu, Ion – *Imaginea Lumii Noi în Țările Române şi primele lor relații cu Statele Unite ale Americii până în 1859*, Ed. Academiei RSR, 1977, Bucureşti, p. 65-69.
2. Verne, Jules – *Castelul din Carpați*, Ed. Univers, Bucureşti, p. 10.
3. Tot în 1981 regizorul Stere Gulea realizează pe baza scenariului lui Nicolae Dragoş şi Mihai Stoian o versiune politizată a romanului lui Jules Verne în *Castelul din Carpați*, unde întâmplările din roman sunt puse în legătură cu mişcarea memorandistă din Transilvania. Vezi **IV. 5. Complexele şi mitologia rapidă.**
4. Stoker, Bram – *Dracula*, Ed. Univers, Bucureşti, 1990, p. 39.
5. În *„Harry Potter şi piatra filozofală"* Transilvania este o țară diferită de România sau în orice caz are propria echipă de vâj-hâț (quidditch), care a învins la un scor umilitor Anglia la Cupa Mondială dedicată acestui sport. Şi Bulgaria are o echipă bună de quidditch, în care se remarcă Victor Krum. La Cupa Mondială asistă şi domnul Obalonsk, ministrul bulgar al magiei. Hermione Granger îl vizitează pe Krum în Bulgaria. De asemenea, se discută aici şi despre încercarea de a-i convinge pe transilvăneni să semneze un acord internațional de interzicere a duelurilor. În „Harry Potter şi Ordinul Phoenix" se vorbeşte de poțiuni antice greceşti. În „Harry Potter şi camera secretelor" se discută despre porfiria de care suferea Vlad Țepeş şi care a stat la baza ficțiunii lui Bram Stoker. În filmul *Harry Potter şi pocalul de foc* (2005) patru elevi-vrăjitori se înfruntă cu dragoni aduşi din România.
6. Rapaić, Svetozar – *Ţrnogorska vesela udovița*, p. 50, www.sac.org.yu/ komunicacija/ casopisi/zbornikfdu/6-7/d04/download_ser_lat.
7. Byron, George Gordon – Pelerinajul lui Childe Harold (Cântul al doilea, XXXVIII) în *Opere*, vol. 1, Ed. Univers, Bucureşti, 1985, p. 277.
8. Benjamin Disraeli i-a dedicat lui Skanderbeg romanul „Ridicarea lui Iskander"/ „The Rise of Iskander", publicat în 1833. Deşi scrierea urmăreşte vag evenimentele politice în care a fost implicar Skanderbeg, el este prezentat ca un prinț grec al Epirului. Vezi www.elsie.de/pdf/articles/A1993Disraeli.pdf.
9. Deşi conține una dintre rarele viziuni asupra Balcanilor dinspre Est, ea seamănă cu cea simpatetică a vesticilor căci este a unui reprezentant al

unui stat consolidat față de cei care nu au unul, în acest caz frații slavi bulgari. O reală viziune dinspre Est se pare că nu există încă.

10. Goldsworthy, Vesna – *Inventarea Ruritaniei: Despre imperialismul imaginației*, Ed. Curtea Veche, București, 2002, p. 64.

11. www.readbooksonLine/Saki/The Purple of the Balkan Kings

12. www.readbooksonLine/Saki/The Cupborad of Yesterdays

13. www.afi.com/members/catalog/about

14. *Ibidem*

15. Vezi Caranfil, Tudor – *op.cit*., p. 250-251, 256, 261 și *Producția cinematografică din România* 1930-1948, Ed. Alo, Bucureşti!, Bucureşti, 1998, p. 187-188.

16. Todd, Drew – *Decadent Heroes: Dandysm and Masculinity in Arto Deco Hollywood* în *Journal of Popular Film and Television* (2005), apud www.findarticles/p/ articles/mi_0412/is_4_32/ai_n13493206.

17. Abia în 1998, în contextul conflictului etnic din Kosovo, *Înscenarea/ Wag the Dog* (SUA, R. Barry Levinson), adaptarea romanului lui Larry Beinhart „Eroul american"/ „American Hero" din același an, include într-o satiră politică o referire serioasă la Albania, printr-un pretins război în această țară, fabricat pentru presă de către un consilier și un producător de la Hollywood (interpretați de Dustin Hoffman și Robert De Niro) pentru a acoperi un scandal sexual al președintelui american.

18. Lundkvist, Artur – *Îndoiește-te, cruciatule!*, Ed. Univers, București, 1988, p. 105.

19. *Ibidem, p*. 158.

20. Bellow, Saul – *Iarna decanului*, Ed. Elit Comentator, București, 1992, p. 7.

21. *Ibidem, p*. 118.

22. *Ibidem, p.* 180.

23. Manning, Olivia – *Trilogia balcanică,* vol.I, II, Ed. Univers, București, 1996.

24. Andras, Carmen – Manning, Olivia și Bucureștiul interbelic. Auto-cenzura ideologică și/sau afectivă în *Echinox*, Caiete 4 – Restricție și cenzură, 2003. Vezi și Andras, Carmen-Romania and Its Images in British Travel Writing. In-between Peripherality and Cultural Intereference, www.observatorcultural.ro-informatiiarticol.phtml?xid=633.

25. Goldswothy, Vesna, *op.cit*., p. 198.

26. Boia, Lucian – *op. cit.*, p. 9.

27. The Spoilt City, Penguin Books, 1974, p. 26.

28. Marié, Michel – *À bout de souffle. Jean-Luc Godard, Ed. Nathan* Université**, Paris, 1999, p. 64. Vezi și** André Bazin. *An Unofficial Tribute to The World-Renowned Film Critic and Film Theorist*, www.unofficialbaziniantrib.com.

29. „Filmul lui Parker, pe un scenariu de Oliver Stone, are calități reale în înfățișarea expresivă a frustrărilor universului carceral. Dar aroganța cu care eroii filmului (și cineastul însuși) privesc <țara înapoiată>, bagatelizându-i dreptul de a penaliza infracțiunea când e vorba de un american, stupefiază. Discursul acuzatului la proces e tipic:<Urăsc națiunea voastră de porci!> De altfel, filmul are aerul că Billy a fost condamnat pentru un fleac. Or, același delict, traficul de droguri, a atras după sine, 12 ani mai târziu, condamnarea, de către justiția americană, a unui președinte panamez în exercițiu, la închisoare pe viață. Turcia a interzis difuzarea filmului acuzându-l de dicriminare rasială." (Caranfil, Tudor – Dicționar universal de filme, Ed. Litera Internațional, București – Chișinău, p. 385.)

57 de țări balcanice fictive

Que voules-vous, nous sommes ici aux portes de
l`Orient, où tout est pris à la légère...

Raymond Poincaré

Iliria, Marshovia, Monteblanco, Ruritania, Rurislavenstein, Kravonia, Tracia, Moesia, Dardania, Roum, Magnagraecia, Silaria, Mlavia, Drinia, Sultania, Romanzia, Bothalia, Bulgravia, Kedaria, Vuchinia, Graustark, Dawsbergen, Herzoslovacia, Balkania, Houdania, Jazzmania, Viatava, Santa Maria, Balanca, Alvania, Dacia, Capra, Sylvania, Roxenburg, Silistra, Lichtenburg, Carpathia, Magrebinia, Borduria, Syldaria, Vlatava, Waldheim, Carpania, Anatruria, Ixania, Mypos, Pathos, Skeptos, Ovitznia, Pepeslavia, Pottibakia, Povia, Slaka, Wallarya, Pottsylvania, Molvania și Yugaria sunt numele a nu mai puțin de 57 de țări balcanice imaginare (de aproape șase ori mai multe decât cele reale!), care, evident, nu apar pe hărți, ci doar în cărți, piese de teatru, filme, benzi desenate sau jocuri electronice însă au deconcertat multă vreme publicul occidental care și așa avea informații puține și aproximative despre sud-estul continentului european. Numele lor provin de la provincii antice, toponime actuale reale sau reprezintă pur și simplu invențiii onomastice, uneori aluzive.

Țările fictive sunt considerate în general distopii sau contra-utopii, adică antiteze ale unor societăți utopice, caracterizate de o formă de guvernare autoritară sau totalitară. Conform opiniei generale distopia este deci „o povestire utopică, îndreptată împotriva iluziilor din utopia socială sau tehnică implicită epocii în care trăieşte autorul ei”[1] Analizând fenomenul mai îndeaproape constatăm că în cazul unora, deşi forma de guvernare rămâne autoritară, fiind vorba de regate sau ducate, avem de a face mai degrabă cu escapism decât cu antiutopism. Se consideră că genurile populare precum romanele polițiste, de science-fiction și fanteziile sunt mijloace escapiste de a sfida injustiția vieții dar și de a a scăpa de alienare și plictis. Motivația nu este numai escapistă, ci poate fi de asemenea expresivă, didactică sau perspectivistă. Kathryn Hume aprecia că „autorul crează o evadare fermecătoare, prezintă o nouă interpretare a realității, impune acea nouă interpretare ori pur și simplu distruge siguranța aşteptărilor publicului.”[2] Putem conchide deci că de exemplu „Erewhon” este o utopie iar *Metropolis*, „1984” sau *Alphaville* sunt distopii, distopiile și utopiile având o anume coerență la nivel social, în schimb „Alice în Țara Minunilor” pur și simplu ne deconcertează.

Cum vom caracteriza însă țările fictive perfect încadrabile lumii existente? Este vorba despre acele țări a căror identitate este fictivă însă în care se petrec aventuri plauzibile căci autorii pun aceste țări în relație cu țări și fapte reale și veridice fără a avea ambiții perspectiviste. O posibilă încadrare ar putea fi în literatura escapistă pur și simplu sau în „alte lumi”. Un specialist în benzi desenate, David R. Black, explica că „în Elseworlds (<alte lumi>) eroii sunt luați din habitatul lor obișnuit și trimiși în timpuri și locuri stranii, unele care poate au existat, au putut exista iar altele care nu puteau, nu pot sau nu ar trebui să existe.”[3] În această categorie ar putea intra țările balcanice imaginare. Am putea adăuga că deși nu sunt rodul unor demersuri filozofice, perspectiviste, ele au strămoși imemoriali în basme, în cronicile care includeau țări și relatări legendare[4] între cele reale iar în literatura modernă în creații ale unor scriitori romantici. Se consideră de fapt că romantismul este primul curent care a promovat între altele escapismul mai ales în forma paseismului, a redării unui trecut idealizat. Xanadu, capitala

imperiului mongol din poemul „Kubla Khan" (scris în 1797 şi publicat în 1816) de Samuel Coleridge, ar fi o primă mostră de fantezie fără ambiţii utopice sau în care intenţia ar fi doar de a recrea un episod măreţ din istorie.

Revenind la ţările balcanice fictive putem spune de la început că eroii occidentali intră în contact cu ele tot sub pretextul unor călătorii, ca şi în cazul multora din ficţiunile care au loc în ţări balcanice reale. Călătoria este adesea însă şi inversă, reprezentanţii ţărilor fictive deplasându-se în Occident. Asemenea ţări au apărut mai ales la începutul secolului 20 în literatura engleză, care avea deja o tradiţie a geografiei fictive prin Thomas Morus şi Jonathan Swift. Evident, ţările fictive au reprezentat un procedeu artistic perpetuat chiar şi la creatori din a doua jumătate a secolului 20[5]. O explicaţie a alegerii Balcanilor ca mediu al ficţiunilor anglo-saxone, o zonă unde Marea Britanie şi SUA aveau relativ puţine interese[6], o oferă scriitorul britanic Saki în povestirea „Sertarele zilelor de ieri"/ „The Cupboard of the Yesterdays": „Balcanii au reprezentat de mult ultima bucăţică de teren de vânătoare favorabil pentru aventuroşi, un loc de desfăşurare a pasiunilor care vor fi curând atrofiate de către lipsa de exerciţiu."[7] Este vorba deci despre potenţialul aventuros şi dramatic al unui teritoriu mai puţin civilizat în comparaţie cu Europa occidentală sau, cu alte cuvinte, de o evadare nu în timp, ci într-o regiune a lumii mai puţin dezvoltată, defazată oarecum cronologic, care permite localizarea mai veridică a unor creaţii romanţioase, fanteziste, de aventuri. O altă motivaţie ar consta în posibilitatea de a satiriza cu ajutorul unui mecanism similar fabulei atât propria ţară cât şi guvernările autocratice anacronice sau moravurile lumii necivilizate. Referirea aluzivă la evenimente reale a condus şi la scrieri cu cheie, precum cele ale lui Sydney C. Grier, Dorotheea Gerard, J.P.Sartre, Julian Barnes sau chiar Eric Ambler, în care recunoaştem referiri la state balcanice reale, ascunse uneori sub numele vechilor provincii romane de pe teritoriul acestora. Dar despre motivaţia inventării lor vom putea trage concluzii şi pe parcurs.

Conform unei practici răspândite în epocă, William Shakespeare a plasat acţiunea unora dintre piesele sale de teatru în Antichitate, sau în cealaltă extremitate a Europei, într-o geografie aproximativă din jurul Mediteranei, în Spania, Franţa, Italia dar şi în Balcani sau Orient. „A douăsprezecea noapte sau cum doriţi"/ „The Twelfth-Night or, What You Will" (pusă în scenă prima dată în 1599, publicată în 1623) se petrece la curtea ducelui Iliriei, Orsino, „Visul unei nopţi de vară"/ „A Midsummer`s Night Dream" (1595-1596, respectiv 1600) la cea a ducelui Atenei, Theseus, iar „Comedia erorilor"/ „The Comedy of Errors" (1592, 1623) la cea a ducelui Efesului, Solinus. Pentru ultima este evident că lui Shakespeare i-a convenit nu numai să preia subiectul din „Menaechmi" (215 î.e.n.) de Plaut (264 î.e.n.-184 î.e.n.), ci şi un model de localizare. Un alt model pentru construcţii politice şi geografice aproximative sau chiar fictive îl putea găsi în scrieri populare cum ar fi „Istoria lui Alexandru cel Mare" sau „Erotocritul" (unde apare un rege Iraclie al Atenei). Dacă ţinem cu tot dinadinsul, Iliriei lui Shakespeare i se poate găsi totuşi un corespondent real în Republica Ragusei (1526-1806), asemănătoare Genovei şi Veneţiei prin destinul maritim şi Ţărilor Române prin statutul de protectorat otoman. Evident, Shakeaspeare a avut în construcţiile sale politice fictive şi un scrupul: statele sale plăsmuite sunt ducate după model italian, deci mai obscure decât regatele, acestea din urmă fiind mai cunoscute şi deci pasibile de a fi comparate cu realitatea, în plus complicatei rivalităţi dintre micile state italiene i se puteau adăuga plauzibil şi evenimente fictive.

Ţări balcanice imaginare precum Pontevedro, Monteblanco şi Marshovia îşi au originea în opereta „Văduva veselă"/ „Die Lustige Witwe" (1905). Muzica operetei aparţine compozitorului maghiaro-austriac Franz Lehar (1870-1948) iar libretul lui Victor Leon şi Leo Stein, prelucrat după comedia „L`atache d`Ambasade" a lui Henry Meilhac. Opereta urmăreşte povestea Hanei Glawari. Ea cunoaşte la un bal al ambasadei statului balcanic fictiv Pontevedro pe prinţul Danilo, nepotul regelui acestei ţări. Dar ea nu se poate căsători cu prinţul decât după ce devine bogată şi văduvă. Numele statului „Pontevedro" şi cel al capitalei, „Letinie" seamănă izbitor cu numele Muntenegrului şi al fostei sale capitalei, Cetinje. La fel, numele de familie al ambasadorului, Mirko Zeta, este identic cu cel al capitalei medievale a Muntenegrului. Opereta a cunoscut între 1925-1985 nu mai puţin de 9 versiuni pentru ecran, mai ales spectacole pentru televiziune, în Franţa, SUA, Austria şi Marea Britanie. Dintre ecranizări pot fi reţinute cele ale lui Erich von Stroheim şi Ernst Lubitsch. În *Văduva veselă/ The Merry Widow* (SUA, 1925, R: Erich von Stroheim pe baza libretului operetei omonime de Victor Leon şi Leo Stein),

prințul Danilo (John Gilbert) şi prințul moştenitor Mirko (Roy d`Arcy) din regatul Monteblanco o întâlnesc pe Sally O`Hara (Mae Murray), o dansatoare de cabaret, şi doresc deopotrivă să o cucerească. Sally acceptă invitația la masă a lui Danilo. Mirko îi găseşte într-o postură compromițătoare iar Danilo, îndrăgostit, anunță că intenționează să se căsătorească cu ea. Regele Nikita I şi regina Milena împiedică căsătoria, iar Sally, jignită, se căsătoreşte cu baronul Sadoja, cel mai bogat om din regat. Baronul moare de emoție în noaptea nunții iar Sally pleacă la Paris. Ajunge să fie cunoscută drept „Văduva veselă". Mirko o urmează la Paris cu intenția de a o cere de soție. Danilo se duce şi el la Paris, dar Sally acceptă să se căsătorească cu Mirko pentru a-l pedepsi. Crezând că Sally îl iubeşte pe Mirko, Danilo se lasă împuşcat de acesta. E rănit şi descoperă că Sally îl iubeşte încă. Regele moare, prințul moştenitor e asasinat iar Danilo devine rege şi o face pe Sally regină. Stroheim a transformat libretul simplu al operetei lui Lehar într-o dramă iar John Gilbert este destul de convingător în rolul unui prinț. În *Văduva veselă/ The Merry Widow* (SUA, 1934, R: Ernst Lubitch, după piesa sa „L`atache d`Ambasade") micul stat Marshovia din centrul Europei are o problemă: cel mai mare contribuabil la finanțele țării, tânăra şi bogata văduvă Sonia (Jeanette MacDonald), a plecat la Paris astfel încât contele Danilo (Maurice Chevalier) e trimis să o împiedice să se mărite cu un străin. Dar nu este aşa uşor cum a plănuit ambasadorul... În acest musical cu momente comice şi romantice accentul franțuzesc al lui Chevalier este de neprețuit iar realizatorii reuşesc să creeze decoruri fastuoase pentru palatul regal din Marshovia. Mai trebuie menționat că locuitorii acestor țări imaginare au în general nume sârbeşti, dar mai apar şi nume cu rezonanță turcă (regele Achmet) sau internațională.

Opereta „Visul valsului"/ „Ein Walzertraum" (1907) a lui Oscar Strauss după libretul lui Leopold Jacobson, care la rândul său pornea de la povestirea „Cartea aventurii"/ „Buch der Abenteuer" a lui Hans Műller, propune un alt regat balcanic imaginar, Rurislavenstein. Probabil că libretul sau măcar denumirea regatului a fost inspirat şi de romanele englezului Anthony Hope, asupra cărora vom reveni. Regele Joachim i-a acordat mâna prințesei Helene locotenentului Niki. Deşi cei doi soți au fost îndrăgostiți, Niki nu este încântat de statutul de prinț constestat de curteni şi tânjeşte după Viena natală. Împreună cu fostul său camarad Montschi ajunge în secret la Viena unde este atras de cântăreața Franzi. Contele Lothar încearcă să-l compromită pe Niki şi aranjează ca prințesa să o cunoască pe Franzi dar Helene află de la cântăreață despre preferințele soțului ei şi face schimbări la palat după moda vieneză în privința ținutei şi a meniului şi astfel recâştigă inima lui Niki. Opereta a stat la baza unui musical, *Căsătoriți la Hollywood/ Married in Hollywood* (1929, SUA, R: Marcel Silver) din care s-au păstrat doar 12 minute. Acelaşi regizor a realizat *Rondul de noapte/ La Ronde du nuit* (1925, Franța), după romanul omonim de Pierre Benoit (1886-1962), un scriitor specializat în aventuri cu localizări exotice. Este vorba despre o iubire imposibilă între fiica unui boier şi un țigan nomad. Pelicula a fost filmată în Transilvania însă localizarea este imaginară căci castelul boierului este la Cadvalla iar costumele țăranilor români sunt ungureşti[8].

Mai ales scriitorii britanici sunt cei care au adunat clişeele despre Balcani şi au încercat să le valorifice literar, creând chiar țări imaginare în care îşi plasau ficțiunile, evitând susceptibilitățile şi comparațiile cu realitatea. Anthony Hope a publicat în 1894 romanul „Prizonierul din Zenda"/ „The Prisoner of Zenda". Este interesant că în acelaşi an G.B. Shaw publicase comedia sa „Armele şi omul"/ „Arms and Man", cu subiect inspirat din Balcani. Romanul de aventuri al lui Hope este plasat în „Ruritania"[9] o țară din Centrul Europei, cu capitala la Strelsau, zguduită de conflicte dinastice asemeni Serbiei cu câteva decenii înainte. În roman, Strelsau se află între Dresda şi Praga. Denumirea Strelsau aminteşte de numele german al capitalei Sileziei, Breslau, actualul oraş polonez Wroclaw. Şi personajele au în general nume germane: Rudolf al V-lea, prințesa Flavia, Rupert de Hentzau, ducele Michael de Strelsau, căpitanul von Rischenheim etc. dar acest lucru nu împiedică apropierea de realitatea din Balcani, unde dinastiile din România, Grecia şi Bulgaria erau germane. Romanul s-a bucurat de succes, astfel că după doi ani Hope a realizat o variantă pentru scenă şi i-a adăugat o continuare în „Rupert of Hentzau" (1898). Romanul „The Prisoner of Zenda" a stat la baza unui musical la New York (1925, „Princess Flavia" pe muzica lui Sigmund Romberg) şi a nu mai puțin de şapte ecranizări englezeşti şi americane cu acelaşi titlu între 1913-1988, între care o miniserie britanică (1984, R: Leonard Lewis) şi o comedie cu Peter Sellers (1979, SUA, R: Richard Quine), ca şi un desen animat australian

(1988, R: Warwick Gilbert)[10]. În filmul din 1913 (SUA, R: Edwin S. Porter) maleficul duce Michael cel Negru (Davis Torrence), gelos pe vărul său, necumpătatul prinț moștenitor Rudolf al Ruritaniei (James K. Hackett), care s-a logodit cu prințesa Flavia (Beatrice Beckly), complotează pentru a împiedica încoronarea acestuia și a pune el însuși mâna pe tron și pe prințesă. Îl invită pe prinț la cabana sa de vânătoare unde îi toarnă un drog în vin. Colonelul Sapt și Fritz von Tarlenheim reușesc să ducă la capăt încoronarea convingându-l pe Rudolf Rasendyl (interpretat de același James K. Hackett), o rudă din Anglia a prințului, să se dea drept acesta. Deși Rasendyl seamănă perfect cu prințul, prințesa Flavia își dă seama că acesta nu e logodnicul ei dar se îndrăgostește de impostor. După încoronare, pe Rasendyl îl mustră conștiința și se duce la Zenda, unde, după ce se luptă cu trădătorul Rupert de Hentzau, îl eliberează pe prinț și se pregătește să plece la Londra. Rupert îl omoară pe Michael cel Negru după care Flavia își ia la revedere de la bărbatul pe care îl iubește și se căsătorește cu adevăratul rege. Filmele ulterioare respectă și ele în mare subiectul romanului, schimbările fiind minore, de pildă în versiunea din 1922 Michael cel Negru nu mai este văr, ci frate al regelui. *Prizonierul din Zenda* are deja și o parodie. *Marea cursă/ The Great Race* (1965, SUA, R: Blake Edwards) conține qui-pro-quo-ul care stă la baza acestui tip de film. Concurenții unei curse de automobile traversează în anii `20 Asia și ajung în Europa în Potsdorf, capitala micului regat Carpania, ceea ce indică faptul că avem de-a face cu un stat imaginar situat în Balcani. Un baron și un general rebel îl răpesc pe prințul moștenitor Hapnick iar profesorul Fate (Jack Lemmon), care îi seamănă, este nevoit să joace rolul acestuia în timpul încoronării, așa cum doresc răpitorii. Leslie (Tony Curtis) se dovedește un adversar loial căci intervine salvator.

La rândul său, „Rupert of Hentzau" (1898) a fost sursa altor trei filme americane și britanice cu același titlu[11]. În sfârșit, romanul său „Sofia a Kravoniei"/ „Sophy of Kravonia" (1906) a stat la baza filmului american *Sofia a Kravoniei sau fecioara din Paris/ Sophy of Kravonia or the Virgin of Paris* (1920, SUA, R: Gerard Fontaine, după romanul lui Anthony Hope). Acțiunea este plasată în secolul 19 când Sophy Grouch (interpretată de Diana Karenne), o frumoasă cameristă se duce să lucreze la Paris și apoi în principatul balcanic Kravonia. Datorită curajului și dragostei ea devine prințesa Sofia a Kravoniei.

Un ciclu de șase romane ale scriitorului american George Barr McCutcheon (1866-1928): „Graustark sau povestea unei iubiri din spatele tronului"/ „Graustark: The Story of a Love Behind a Throne" (1901), „Beverly de Graustark"/ „Beverly of Graustark" (1904), „Regele Truxton"/ „Truxton King" (1909), „Prințul Graustarkului'/ „The Prince of Graustark" (1914), „La Est de Soare-Apune"/ „East of the Setting Sun" (1924), „Hanul Șoimul și corbul"/ „The Inn of the Hawk and Raven" (1927) se petrec în Graustark sau au legătură cu acest stat muntos situat în Munții Carpați, lângă România. Din cele șase romane se poate reconstitui chiar o istorie și geografie a acestui stat fictiv. Este un principat care are ca vecini la nord statul Axphain, devenit republică a URSS în 1918, iar la sud se află statul Dawsbergen. Graustark are o suprafață de 2000 de kmp și are capitala la Edelweiss[12]. *Beverly de Graustark/ Beverly of Graustark* (SUA, 1926, R: Sidney Franklin) ecranizează romanul omonim. Beverly Calhoun (Marion Davies), eleva unui colegiu american, aflând că vărul ei Oskar (Creighton Hale) este moștenitorul tronului din Graustark, îl urmează în regatul european. Ei trebuie să se întâlnească cu regentul, ducele Travina. Generalul Marlaux, pretendent la tron, aflând despre sosirea prințului, complotează cu Saranoff să-l asasineze. În Alpi Oskar e rănit pe când schia iar ducele Travina sugerează soluția ca Beverly să poarte uniforma prințului și să-l înlocuiască până acesta își va reveni. Mașinațiunile lui Saranoff sunt zădărnicite de Danton, liderul unui grup de păstori, care o salvează de ucigașii plătiți de general. Danton devine garda de corp a lui Beverly iar ea reușește să obțină haine femeiești pentru a-l cuceri. Crezând că Beverly în haine femeiești este un rival al prințului, Danton îl provoacă pe prinț la duel. Oskar îi dezvăluie lui Marlaux subterfugiul deghizării dar Danton, afirmând că este el însuși prințul unui regat vecin, dezvăluie complotul pretendentului și câștigă mâna lui Beverly. Despre Graustarkul imaginat de George Barr McCutcheon au mai fost realizate alte patru filme americane în perioada mută[13].

Ruritania lui Anthony Hope s-a bucurat de un asemenea succes încât a fost imitată nu numai de George Barr McCutcheon, ci și de alți scriitori anglo-saxoni. Hilda Gregg (1868-1933), sub psedonimul Sydney C. Grier, a scris între 1896-1925 un ciclu de șase romane cu iubiri și aventuri exotice localizate în Tracia dar extinse și în Roum, Dardania,

Scenă din *Marea cursă*

Magnagraecia şi Moesia, începând cu „Un rege neîncoronat. O romanță despre politica înaltă”/ „An Uncrowned King: A Romance of High Politics” (1896). Făcând referiri între altele la latinitatea locuitorilor din Tracia recunoaştem aluzia la România, iar evenimente care seamănă celor reale din istoria Serbiei şi Bulgariei[14] ne fac să recunoaştem Turcia în Roum, Serbia în Dardania şi Bulgaria în Moesia. Dorotheea Gerard (1855-1915), care a trăit în Austria şi care cunoaştea destul de bine Balcanii, este autoarea „Coroanei de foc”/ „The Red-Hot Crown” (1909), un roman de aventuri cu cheie, unde țări reale au corespondenți mascați sub nume uşor de recunoscut datorită aluziilor istorice şi geografice: Moesia este Serbia, România-Mlavia, Bosnia-Drinia, Turcia-Sultania etc.[15] Marguerite Bryant şi G.H. McAnally în „Cronicile unui mare prinț”/ „The Chronicles of a Great Prince” (1925) au imaginat Romanzia, un principat balcanic condus de o dinastie italiană[16]. Americanul F.O. Nash în romanul „Kattie a Balcanilor”/ „Kattie of the Balkans” (1931) s-a inspirat din aventurile lui Beverly de Graustark şi a imaginat o elevă de colegiu răpită în locul moştenitoarei din Silaria, un regat balcanic imaginar, cu capitala la Dravna[17]. Se poate spune chiar că şi unii regizori s-au specializat în asemenea producții realizând mai multe filme despre state balcanice imaginare. Între aceştia sunt britanicul George Loane Tucker şi americanul Dimitri Buchowetski.

Spre deosebire de povestirile adunate postum în volumul „Jucării în timp de pace”/ „The Toys of Peace” (1933), drama „Capcana morții”/ „The Death Trap” a lui Saki nu mai are o localizare reală, ci în statul balcanic imaginar Kedaria, care are capitala la Tsern.

Nu mai puțin de 19 filme americane şi un serial realizate între 1915-1940 se petrec în state balcanice imaginare sau măcar fac referiri la acestea fără a avea la bază romane precum cele ale lui Anthony Hope dar confirmând succesul modelului acestora. Unele adaptează pentru ecran scurte povestiri ale unor autori mai puțin cunoscuți iar majoritatea au la bază doar scenarii. Şi în asemenea filme Balcanii sunt populați de personaje prezentate manicheist sau devenite tipice precum tirani, complotişti şi rebeli justițiari. Regatele şi ducatele sunt situate în Balcani doar generic, eventual doar pentru a evidenția anacronismul formei de guvernământ, ca şi climatul de instabilitate şi conspirații prin care acest spațiu geografic este notoriu, astfel încât monarhia reprezintă chiar şi pentru capetele încoronate doar o „cuşcă aurită”. În plus, aceste filme americane propun SUA ca un model de democrație sau măcar de refugiu iar americani binevoitori şi întreprinzători, fie ei bancheri, vânzători de automobile, cowboy sau agenți secreți rezolvă problemele aparent insurmontabile ale monarhilor europeni sau poveşti de dragoste în care sunt implicați reprezentanți ai aristocrației şi oameni de rând, propunând drept soluție inclusiv proclamarea republicii. Desigur, ca şi în basme, avem de a face de fapt cu mezalianța dintre cei cu sânge nobil şi cei cu inimi nobile.

Jefuitorul/ The Despoiler (1915, SUA, R: Reginald Baker, după o povestire de de J.G. Hawks) furnizează ca adversar pentru colonelul american Damien un despot oriental fără scrupule, pe emirul Balkaniei. Deşi americanul cucereşte oraşul şi este pe punctul de a recupera banii jefuiți de soldații emirului, acesta amenință că va da pe mâna oamenilor săi femeile adăpostite într-o mănăstire. Ba chiar se oferă să elibereze celelalte femei în schimbul favorurilor sexuale ale Sylviei, fiica colonelului, aflată între prizoniere. Ea acceptă dar îl ucide pe emir. Fără să ştie cine l-a ucis pe emir, colonelul ordonă împuşcarea asasinului. Când vede trupul fiicei, colonelul este cuprins de durere. În final, colonelul se trezeşte din somn şi îşi dă seama că tragedia nu fusese decât un vis aşa că ordonă ca armata să părăsească paşnic oraşul. Este interesant că filmul a fost realizat în timpul primului război mondial şi se referă la un război în Balcani deşi SUA au intrat în război abia în 1917. *Moneda ruptă/ The Broken Coin* (1915, SUA, R: Francis Ford,) este un serial în 22 de episoade despre un regat imaginar din Balcani în care regina îşi recapătă tronul cu ajutorul unui tânăr american după o serie de aventuri care includ intrigi de palat, evadări, lupte şi chiar un naufragiu pe mare. Este interesant că scenariul lui Grace Cunard a dezvoltat povestirea omonimă a lui Emerson Hough, care, la rândul său, a realizat ulterior un roman pornind de la scenariu. *Prințul vagabond/ The Vagabond Prince* (1916, SUA, R: Charles Gyblin) ilustrează dorința prinților în general de a evada în viața din afara palatului şi a prinților țărilor imaginare din Balcani de a trăi libertatea din America. Tonio, prințul Bothaliei (H.B. Warner), o țară imaginară care include Munții Balcani, are aranjată căsătoria cu prințesa Athalia. Dar el tânjeşte să experimenteze viața reală şi fuge în America. La San Francisco se angajează ca salvamar pe o plajă. O cunoaşte pe Fluffy (Dorothy Dalton) pe care o

salvează de avansurile unui fustangiu. Impresionată de manierele europene ale lui Tonio, Fluffy nu-i dezvăluie că este cântăreață de cabaret, ci pretinde că este model pentru un artist. Cei doi se logodesc dar ea dispare cu eleganță când află adevărata lui identitate şi că îi poate periclita urcarea pe tron. Dar ceilalți salvamari o răpesc şi o trimit în Bothalia unde cei doi se căsătoresc. În *Femeia care a dat/ The Woman Who Gave* (1918, SUA, R: Kenean Buel) un nobil balcanic îşi dovedeşte firea sălbatică forțând femeia iubită să se căsătorească cu el. Apoi o bate şi apoi din gelozie îl omoară pe cel care o adăpostise şi o amenință că îl va ucide şi pe fiul lor. Dar prințul Vaccara este împuşcat de Don Walcott, un american care o iubea de mult pe Colette. Cei doi rămân împreună. *Alteța Sa Regală/ His Royal Highness* (1918, SUA, R: Carlyle Blackwell) înfățişează Wallarya, un mic regat balcanic bântuit de comploturi şi asasinate. Aici numele localnicilor sunt germane şi slave. Jack Christie (Carlyle Blackwell) îl însoțeşte în Franța pe Victor Borden (Bert Honey), colegul său de cameră de la colegiu. Aici Victor se îndrăgosteşte de Lisette, fiica unui gangster, şi apoi este rănit. În spital îi mărturiseşte prietenului său că de fapt el este prințul moştenitor al Wallaryei. Jack acceptă să-l înlocuiască temporar pe Victor pentru a conduce armata căci regele Terrestei, instigat de prințul uzurpator Ferdinand, declarase război Wallaryiei. Jack scapă din câteva tentative de asasinat şi evită războiul acceptând să se căsătorească cu prințesa Diana a Terrestei. Victor îi telegrafiază că intenționează să se stabilească definitiv în America împreună cu Lisette, lăsându-l pe Jack pe tron alături de Diana. Comedia *Mica revoluționară/ Little Miss Rebellion* (1920, SUA, R: George Fawcett), după o povestire a americanului Harry Carr (1877-1936), are aceeaşi temă ca şi *Prințul vagabond*. Marea ducesă Marie Luise de Bulgravia (Dorothy Gish) tânjeşte după libertate, dorind să scape de datoriile rangului, în timp ce colonelul Moro (George Siegmann), şeful gărzilor, complotează împreună cu revoluționarii împotriva ei. Într-o zi, după ce reuşeşte să iasă din castel păcălindu-l pe bătrânul grenadier însărcinat cu paza, Marie Luise întâlneşte o companie de soldați americani şi este atrasă de sergentul Dick Ellis (Ralph Graves). Acceptă invitația acestuia la dans în aceeaşi seară, unde ea devine frumoasa balului. Puțin după aceasta, Dick se întoarce în America şi are loc revoluția. Marie e detronată şi fuge la New York împreună cu grenadierul credincios. Colonelul Moro şi ajutoarele sale însă o urmăresc pe Marie intenționând să recupereze de la ea valoroasa coroană. Dick o găseşte şi el pe Marie. Când se întorc la apartamentul ei, Dick se luptă cu revoluționarii. El câştigă atât lupta, cât şi dragostea Mariei Luise. În *Jazzmania* (1923, SUA, R: Robert Z. Leonard) regatul balcanic cu acelaşi nume suportă o influență din partea SUA astfel încât adoptă jazzul şi devine republică. Regina Ninon refuză să se mărite cu prințul Otto de Como care stârneşte o revoluție drept represalii încât regina abdică şi pleacă la Monte Carlo, unde îl cunoaşte pe Jerry Langdon, şi apoi în SUA. Dragostea pentru jazz îi ocupă reginei o vreme, apoi se întoarce în țara natală, proclamă republica şi se mărită cu Jerry. Comedia *Un om obişnuit/ A Regular Fellow* (1925, SUA, R: Edward Sutherland) propune din nou republica ca o rezolvare a unei probleme dintr-un regat balcanic. Un prinț se îndrăgosteşte de o turistă americană dar nu se poate căsători cu ea din cauza tatălui său (Tyrone Power). Găseşte soluția cu ajutorul unui prieten anarhist care declanşează revoluția iar prințul este ales preşedinte şi îşi poate alege soția. În *Impostoarea adorabilă/ The Adorable Deceiver* (1926, SUA, R: Phil Rosen) o revoluție în statul balcanic Santa Maria îi face pe regele Nicholas şi prințesa Sylvia să se stabilească în SUA. După ce amanetează bijuteriile coroanei, regele ajunge să lucreze iar prințesa e nevoită să accepte să încerce să vândă un automobil nou îmbogățitului Tom Pettibone. La clubul proprietarul salonului auto ea este prezentată drept o prințesă albaneză şi face cunoştință cu nişte escroci care se pretind regele şi prințesa din Santa Maria. Prințesa Sylvia dovedeşte însă calități deosebite căci recuperează diamantele furate de cei doi escroci, scapă dintr-o încercare a revoluționarilor din țara sa de a o asasina, astfel încât îl cucereşte pe Tom. În *Coroana minciunilor/ The Crown of Lies* (1926, SUA, R: Dimitri Buchowetski) o pereche de americani contribuie la înlăturarea tiraniei din micul stat balcanic Sylvania. Lui John Knight i se oferă să lucreze la reprezentanța unei firme de automobile în Sylvania iar mai mulți locuitori sunt şocați când o văd pe iubita sa Olga Kriga (interpretată de Pola Negri), crezând că au regăsit-o pe regina pierdută. Contele Mirko vede în această asemănare oportunitatea de a pune el însuşi mâna pe putere. Tiranul Vorski acceptă inițial să plătească pentru ca Olga să părăsească țara dar o revoltă răstoarnă regimul acestuia şi o aduce pe ea pe tron. Totuşi, ea se întoarce cu John în SUA. În *Lassouri rapide/ Lightning Lariats* (1927, SUA, R: Robert De Lacey) chiar şi cowboii americani dau o

mână de ajutor monarhilor din Balcani. În urma unei lovituri de stat în regatul Roxenburg din Balcani, tânărul rege Alexis şi guvernanta sa americană Janet Holbrooke găsesc adăpost la ferma lui Tom Potter. Cynthia, fiica unui vecin, este geloasă pe Janet şi de aceea dezvăluie ofiţerilor din Roxenburg unde se află prinţul. Tom ajunge călare maşina în care se afla prinţul răpit, iar Cynthia regretă gestul făcut ba chiar îşi convinge tatăl să renunţe la ipoteca pe ferma lui Tom. Ofiţerii se întorc în lipsa lui Tom dar acesta face din nou o cursă călare decisivă. Janet şi Tom pot fi acum fericiţi. Cowboii ajung din nou în roluri de salvatori în *Călăreţul regal/ The Royal Rider* (1929, SUA, R: Harry J. Brown). În regatul balcanic Alvania ei îl salvează pe rege de o lovitură de stat pusă la cale de primul ministru. După spectacolul cu călăreţi din Vestul sălbatic, Dick West şi oamenii săi sunt angajaţi ca gărzi de corp de către regele copil al Alvaniei. Americanii zădărnicesc lovitura de stat iar Dick se căsătoreşte cu guvernanta regelui. În *Plătit pentru dragoste/ Paid to Love* (1927, SUA, R: Howard Hawks, după o povestire a lui Harry Carr, ca şi *Mica revoluţionară*!) un bancher american ajuns în Balcani îşi ajută prietenul, prinţul moştenitor local Michael, să-şi găsească dragostea. Ba chiar bancherul Peter Roberts îşi utilizează ingeniozitatea prin a o prezenta pe dansatoarea Gaby drept ducesă pentru ca aceasta să fie demnă de prinţ şi în ochii locuitorilor. Şi în *Capelanul diavolului/ Devil's Chaplain* (1929, SUA, R: Duke Worne, după nuvela omonimă de George Bronson Howard din 1920) un american, de data aceasta agent secret, contribuie la reinstaurarea regalităţii într-un stat balcanic după o revoluţie. Logodnica prinţului moştenitor, prinţesa Therese, reuşeşte să plece în SUA pe urmele lui pretinzând că este şi ea de partea revoluţionarilor. Agentul secret Yorke Norray îl ajută pe prinţ să-şi recapete tronul, în schimb acesta îşi pierde logodnica căci prinţesa Therese s-a îndrăgostit de american. De notat că cenzura a interzis premiera filmului în prima variantă şi că Boris Karloff apare în rolul unui conspirator cu numele de Boris.

În *Cuşca aurită/ The Gilded Cage* (1916, SUA, R: Harry Knoles, după povestirea lui J.I.C. Clarke) Balkania (Balkany) este o ţară în care monarhii au fost asasinaţi, moştenitoarea tronului este dominată de un prim ministru malefic iar un prinţ a devenit conducător al poporului răsculat. Tânăra regină Honore părăseşte palatul deghizată în ţărancă, se îndrăgosteşte de răzvrătitul prinţ Boris dar sunt prinşi şi întemniţaţi de către primul ministru, baronul Stefano. Tocmai când Boris urma să fie executat, revoluţionarii îl ucid pe baron şi o repun pe Honore pe tron. Finalul aduce şi anunţul logodnei celor doi. *Diane din duba verde/ Diane of the Green Van* (1919, SUA, R: Wallace Worsley, după romanul omonim din 1914 de Leona Dalrymple) este o bogată moştenitoare americană care încearcă să scape de plictiseală la volanul unei dube verzi. Fără ca ea să ştie, patru bărbaţi o urmăresc: vărul ei Carl care încearcă să pună mâna pe milioanele ei, baronul Tregar din statul balcanic Houdania şi prietenul american al acestuia Philip Poynter, ca şi prinţul Ronador. Conform unui document aflat în posesia lui Carl, ea ar putea fi moştenitoarea de drept a tronului din Houdania. Un vraci seminole o ajută să înţeleagă intenţiile urmăritorilor. În consecinţă, se mărită cu Philip iar vraciul îi mărturiseşte în sfârşit că el este tatăl ei şi moştenitorul tronului din Houdania dar că nu a dorit să fie rege.

În *Povestea ei de dragoste/ Her Love Story* (1924, SUA, R: Allan Dwan, după nuvela „Maiestatea sa Regina"/ „Her Majesty the Queen" din 1924 a scriitoarei americane Mary Roberts Rinehart) avem de a face în numele dragostei cu o renunţare la tron în regatul balcanic al Viatavei. Prinţesa Marie (interpretată de Gloria Swanson) este căsătorită în secret de către o ţigancă cu Rudi, un căpitan din garda regelui. Când tatăl face planuri pentru a o mărita cu un rege vecin, Marie mărturiseşte căsătoria morganatică dar regele îl surghiuneşte pe Rudi. Când naşte un copil, regele o închide într-o mănăstire. Rudi se întoarce şi o salvează iar cei doi pleacă pentru a-şi căuta fericirea în altă parte. *Orele interzise/ Forbidden Hours* (1928, SUA, R: Harry Beaumont) este o melodramă care găseşte o cale pentru alternativa între dragoste şi datorie. Prinţul Michael al IV-lea al Balancăi (interpretat de Ramon Novarro) refuză căsătoria cu o prinţesă din cauza pasiunii pentru Marie (Marie de Floriet), nepoata primului ministru. Deşi ea înţelege considerentele de stat şi consimte la înscenarea înşelării prinţului cu vărul său, prinţul va reveni la ea şi va încerca să fugă cu ea peste graniţă. Gărzile îi vor întoarce pe fugari căci poporul şi-a exprimat dorinţa ca Michael şi aleasa sa să le fie monarhi. *Fetişcana exaltată/ The Exalted Flapper* (1929, SUA, R: James Tinling, după povestirea omonimă de Will Irwin din 1925) furnizează un prinţ Borisal al Daciei. Prinţesa Izola a Caprei refuză căsătoria aranjată cu Borisal dar se îndrăgosteşte de el pe când prinţul călătorea incognito, ba chiar îl salvează de înrolarea forţată, apoi cele două state devin aliate şi cei doi se căsătoresc în sfârşit.

Şi în timpul celui de-al doilea război mondial apare un film despre un ducat imaginar din Balcani: *Fiul lui Monte Cristo/ The Son of Monte Cristo* (1940, SUA, R: Rowland V. Lee) prilejuieşte aventurile lui Edmond Dantes Jr. (interpretat de Louis Hayward) pe post de erou justițiar mascat, asemănător lui Zorro. În 1865, contele Gurko Lanen (George Sanders) este dictatorul din Lichtenburg, un ducat din Balcani. Conducătoarea de drept, marea ducesă Zona (Joan Bennett) speră să primească ajutor de la Napoleon al III-lea. Contele de Monte Cristo soseşte deghizat într-un bancher şi o salvează pe Zona de căsătoria aranjată cu contele, apoi devine cunoscut drept eroul mascat nocturn „Torța" care îi învinge pe acoliții contelui, pentru ca în final, provocând revolta țărănimii să răstoarne dictatura şi să câştige iubirea ducesei. Este interesant textul cu care începe filmul, tipic pentru viziunea romantică asupra micilor state inventate din Balcani: „Amenințat de națiuni puternice, statul Lichtenburg – mic dar mândru – este cunoscut drept <Bijuteria Balcanilor>. Cufundat în vechea tradiție a romantismului şi cavaleriei, poporul său a jurat credință tronului..."

Agatha Christie în „Secretul de la Chimneys"/ „The Secret of Chimneys" (1925) imaginează o intrigă polițistă presărată cu crime menite să împiedice restaurarea monarhiei într-o țară imaginară – Herzoslovacia (în original „Herzoslovakia") dar până la urmă şi cu scopul de a găsi un diamant. Prinții Michael şi Nicholas Obolovitch, contele Stylptitch, baronul Lolopretjzyl, căpitanul Andrassy sunt reprezentanții unei țări muntoase din Balcani, având „capitala: Ekarest. Populația, mai ales bandiți. Hobby, asasinarea regilor şi organizarea revoluțiilor."[18] Englezii din roman îi numesc pe locuitorii din Herzoslovacia „dagos", ceea ce reprezintă o poreclă pentru latini dar observă că unii din aceştia sunt maghiari sau slavi. Este interesant că se spune uneori că Herzoslovacia este situată în Balcani, alteori în centrul Europei. În plus, țara e bogată în petrol iar un evreu, Herman Isaacstein, a promis sprijin financiar pentru restaurarea regalității în schimbul concesionării către British Oil a zăcămintelor locale. Organizația „Mâna Roşie" intenționa să împiedice însă restaurația iar căpitanul O`Neill alias „Regele Victor", un hoț de bijuterii de anvergură europeană, colabora cu aceasta pentru a pune mâna pe diamant. Criticii au sesizat aluziile la Serbia (cu mai multe schimbări dinastice sângeroase), în plus unde a existat familia domnitoare Obrenović (numele prințului Obolovitch fiind asemănător), şi Bosnia şi Herțegovina datorită asemănării denumirii țării fictive şi deoarece Gavrilo Prinkip, ucigaşul prințului moştenitor Franz Ferdinand, a făcut parte din organizația secretă „Mâna Neagră", dar, la o privire mai atentă, pot fi observate şi aluziile la România şi Turcia. În 1918 prințul moştenitor Carol al II-lea se căsătorise în secret cu Ioana Lambrino (în roman se vorbeşte despre căsătoria morganatică a regelui Nicholas al IV-lea cu o dansatoare), apoi între 1925-1930 a renunțat la tron trăind la Paris cu Elena Lupescu[19]. Regina Maria a României era de origine britanică şi despre ea au circulat zvonuri privind legături adulterine asemeni personajului Virginia Revel, soție de ambasador britanic în Herzoslovacia, locuitorii țării sunt latini, iar numele capitalei din roman – „Ekarest"[20] seamănă cu „Bucharest", Bucureşti în pronunția anglo-saxonă. Chiar şi fictivul Rege Victor aminteşte de hoțul real George Manolescu. Pe de altă parte, Calouste Sarkis Gulbekian (1869-1955), armean supus otoman, întemeietorul de mai târziu al celebrelor fundații de la Lisabona şi Paris, a transformat în 1914 acțiunile sale reprezentând 15 % din Turkish Petroleum în 5 % acțiuni la British Petroleum, facilitând controlul britanic asupra rezervelor din Irak pentru a obține adăpost împreună cu averea sa în Occident. Este clar că Agatha Christie fantazează, însă are în vedere nişte fapte şi persoane reale din sud-estul Europei.

Autorul belgian de benzi desenate Hergé (psedonimul lui Georges Remi, 1907-1983) în celebra sa serie „Aventurile lui Tintin"/ „Les Adventures du Tintin" (1929-1983) a imaginat pentru eroul său, tânărul cu părul zburlit dar animat de umanitarism şi spirit întreprinzător, şi o serie de aventuri în Balcani, în țări imaginare precum Borduria şi Syldaria. Din mai multe episoade ale aventurilor lui Tintin aflăm că Borduria este în Balcani şi că se află la sud de Slovenia. De fapt, la sud de Slovenia este Croația. Alte amănunte „istorice" confirmă aluzia la Croația: locuitorii folosesc alfabetul latin, în timpul celui de-al doilea război mondial în Borduria era un regim fascist iar după război acest stat a intrat în blocul estic. Capitala este Szohod (n.n. aluzie la oraşul ungar Szeged?!), iar limba este asemănătoare maghiarei. Numele „Borduria" poate conține o aluzie la conturul alungit al teritoriului şi lunga porțiune de coastă care aparține Croației. Syldaria este vecină Borduriei. În „Sceptrul lui Ottokar"/ „Le Sceptre d`Otokar" (1939), Tintin, intuind implicațiile acțiunilor savantului sigilograf Hector Alembick,

ajunge în Syldaria şi îl previne pe regele Muskar că cineva îi va fura sceptrul. Căutând sceptrul dispărut, Tintin trece din Syldaria în Borduria, urmărit fiind de agenţii bordurieni. Deşi avionul său e doborât, Tintin se întoarce pe jos, recuperând totodată sceptrul. Regele îl numeşte cavaler. În „Afacerea Turnesol"/ „L`Affaire Tournesol" (1956) şi „În drum spre Lună"/ „On a marche sur la Lune" (1980) apar doar referiri la cele două state.

Vlatava apare în benzile desenate ale Geof Isherwood, Robert Campanella şi Tom McCraw din ciclul „Superman: Ultimul fiu al Vlatavei"/ „Superman: The Last Son of Vlatava", în 1978 în revista *World`s Finest Comics*. Vlatava este un stat între Iugoslavia, România şi Bulgaria, cu capitala la Vlavograd şi locuitori vorbitori ai unei limbi slave. Regele ei Vertigo este ameninţat de agentul sovietic Alexi Luthor dar salvat în cele din urmă de intervenţia lui Superman.

Iliria reapare în piesa lui J.P. Sartre „Mâinile murdare"/ „Les Mains Sales" (1948). Este o dramă politică a cărei acţiune se petrece între 1943-1945 într-un stat aliat al Germaniei, pe care desfăşurarea războiului pare că îl va include în blocul comunist. Hugo Barine, un tânăr comunist este însărcinat să-l asasineze pe liderul de partid Hoederer, care intenţiona să se alieze împotriva germanilor cu alte partide. Hugo ezită mult, ba chiar împreună cu soţia sa Jessica începe să-l simpatizeze şi să-i accepte ideile lui Hoederer. Îl ucide însă când îl surprinde sărutând-o pe Jessica. În închisoare află despre alianţa comuniştilor cu celelalte partide, Hoederer ajunsese să fie considerat un erou iar acţiunea lui era considerată prematură şi neconvenabilă pentru partid. Deznădăjduit, se lasă ucis de cei însărcinaţi de partid să scape de el. Piesa a stat la baza şi unui film german de televiziune *Mâinile murdare/ Schmutzige Hände* (1999, R: Frank Castorf). Este interesant că la scenariu au contribuit Radovan Karadzić, liderul sârbilor bosniaci, şi Senada Marjanović iar muzica îi aparţine lui Goran Bregović.

Spre deosebire de alte romane ale sale cu acţiunea în Balcani, în „Frontiera întunecată"/ „The Dark Frontier" (1936) şi „Judecarea lui Delcev"/ „The Judgement of Deltchev" (1951) Eric Ambler nu utilizează o localizare exactă. „Frontiera întunecată" este de altfel şi primul său roman. Acţiunea se petrece la mijlocul anilor 30 în Ixania, o ţară muntoasă din Balcani vecină cu România, care are capitala la Zovgorod. Ixania, lipsită de resurse naturale şi deci neinteresantă pentru marile puteri, părea că se bucură de linişte. Însă contesa Schverzinski şi fratele ei prinţul Ladislaus, care conduc ţara, încep să aibă mari ambiţii căci ajung în posesia formulei unei bombe puternice după ce savantul german Jakob Kassen s-a refugiat în ţara lor. Simon Groom, reprezentantul unei fabrici britanice de armament, îl ia cu el în Ixania pe fizicianul Henry Barstow pentru a-l ajuta să obţină formula. Henry Barstow se dovedeşte a fi de fapt agentul Conway Carruthers. Acesta îi ajută pe ţăranii revoltaţi din Ixania să răstoarne regimul. Acţiunea se complică căci Carruthers se îndrăgosteşte de malefica contesă Schverzinski însă în final, după o urmărire spectaculoasă cu automobilul, el obţine ultima copie a formulei din mâinile contesei moarte iar prietenul său, ziaristul american William L. Casey îl împiedică să facă un gest necugetat. În cel de-al doilea roman Ambler foloseşte intenţionat şi o onomastică amestecată sârbo-bulgară pentru ca acţiunea să nu poată fi localizată nici în Iugoslavia, nici în Bulgaria. El a ales soluţia unui roman-à-la-clef în cazul unui subiect sensibil şi fierbinte în acel moment: epurările din Iugoslavia după conflictul dintre Tito şi Stalin, în condiţiile în care blocul occidental încerca să rămână în relaţii bune cu Iugoslavia. Dramaturgul Foster este angajat de directorul unui ziar american să scrie de la faţa locului despre procesul de trădare al unui lider comunist dintr-o ţară balcanică nenumită. Deznodământul romanului aduce condamnarea dar inculpatul este cel care îşi păstrează demnitatea, spre deosebire de acuzatorii săi. El se numeşte Iordan Deltchev (prenumele este tipic bulgar iar numele de familie aminteşte de un revoluţionar macedonean asasinat de bulgari) iar reprezentantul guvernului, cu care intră în contact Foster, se numeşte Pasic (asemeni unui fost prim ministru sârb din anii '20). Recent, asemeni lui Ambler, un scriitor britanic reputat, Julian Barnes (n. 1946) a reflectat în romanul „Porcul spinos"/ „The Porcupine" (1992), un proces real, cel al lui Todor Jivkov. Eroul său, fost lider comunist, se numeşte Stoyan Petkanov. Printre altele, procurorul Peter Solinsky îl acuză pe fostul lider comunist de uciderea propriei fiice, fost ministru al culturii asemeni Liudmilei Jivkova.

Prinţul şi dansatoarea/ The Prince and the Showgirl (1957, M. Britanie-SUA, R: Laurence Olivier) este o adaptare pentru ecran a comediei „Prinţul adormit"/ „The Sleeeping Prince" (1953) a dramaturgului Terence Ratigan. Pentru scenariul acestui film Ratigan a actualizat parţial acţiunea din comedia sa deşi evenimentele sunt plasate tot în 1911. Comedia cinematografică

cu atmosferă de basm a fost nominalizată la cinci premii BAFTA iar Marlyn Monroe a fost premiată în 1958 cu premiul David di Donatello pentru rolul din acest film. Prințului regent Charles al Carpathiei (interpretat de Laurence Olivier), aflat în vizită oficială la Londra, i se aranjează o cină în compania unei actrițe americane de varieteu, Elsie Marina (Marlyn Monroe). Până aici povestea seamănă cu cea din unele ecranizări ale „Văduvei vesele". Aventura are însă loc într-un moment de criză când regele Nicholas al VIII-lea (Jeremy Spenser), încă minor, încearcă să iasă de sub tutela tatălui său, prințul regent. Actrița reușește să împace cu bun simț ambele generații. Regentul trebuie să-și întrerupă mereu discursul galant pentru a da ordine de arestări și oprimări ale demonstrațiilor. Totodată el înjură în germană întrucât pentru el germanii au cele mai bune înjurături și mitraliere. De asemenea, aflăm că regatul Carpathia are 11 milioane de locuitori germano-slavi și are a patra putere militară din Europa (probabilă aluzie la contribuția militară a României în al doilea război mondial când a desfășurat a patra forță militară ca număr de soldați), regentul a fost moștenitor al tronului în Ungaria iar țările vecine sunt Basarabia[21] și Bulgaria. La un moment dat, Elsie Marina dă glas unei tipice concepții americane despre Balcani: „Nu-mi spuneți asta. Eu sunt un cetățean american, nimeni nu-mi poate face nimic. Pe lângă asta, cui îi pasă despre vechile voastre revoluții balcanice, la urma urmelor?" Este clar, Carpathia parodiază România și alte state balcanice iar „instituția monarhică e privită cu o ironie superioară, prin optica democratismului american al actriței."[22] Lui Elsie i se pare că a trăit un basm sau un vis din care s-a trezit deși atât ea cât și prințul au avut inerente clipe de luciditate. În final, deși prințul aranjează vizita ei în Carpathia și speră că peste 18 luni regele va fi major iar el liber de obligații, conchide amar: „Câte se pot însă întâmpla în 18 luni!" Terence Ratigan (1911-1977) este și autorul scenariilor unui film celebru precum *Adio, domnule Chips/ Good Bye Mr. Chips* (1969, M. Britanie, R: Herbert Ross) dar și al altor filme legate de Balcani: *Rolls-Royce-ul galben/ The Yellow Rolls-Royce* (1964, M. Britanie, R: Anthony Asquith, după povestirea omonimă a lui Ratigan) unde automobilul, care își schimbă proprietarii, ajunge și mijloc de locomoție pentru rezistența antifascistă în Balcani, film în care apar partizanul Davich, interpretat de Omar Sharif și un ambasador al Albaniei, interpretat de Grégoire Arslan sau filmul pierdut *Gypsy* (1937, M. Britanie, R: Roy William Neill, după romanul lui Eleanor Smith „Tzigane" din 1935), a cărei acțiune are loc parțial tot în Balcani și unde apare un personaj cu numele Huniady (interpretat de actorul greco-britanic Andreas Malandrinos, care în *Prințul și dansatoarea* va avea rolul de valet al regentului). Trebuie menționat că scriitoarea Eleanor Smith (1902-1945) este autoarea și altor scrieri despre țigani.

Scriitorul austriac Gregor von Rezzori (1914-1999) a publicat în 1953 un volum intitulat „Povestiri din Magrebinia"/ „Magrebinische Geschichten". Scriitorul se revendică de la o dublă tradiție culturală: cea germană și austriacă, ca și cea românească, căci s-a născut în 1914 la Cernăuți, pe când Bucovina și Transilvania făceau parte din Imperiul austro-ungar, a urmat liceul la Brașov și a locuit o vreme în București. Povestirile sale reconstituie un spațiu mitic al farselor și glumelor în care spiritul anecdotelor de tip Boccaccio persistă. Așa cum explică povestitorul încă de la început, Magrebinia „o căutați zadarnic pe hartă. Nu apare în nici un atlas și pe nici un glob pământesc. Unii spun că s-ar afla în sud-estul Europei, alții că, de fapt, este chiar sud-estul Europei. Dar, mă rog frumos, ce e sud-estul? Ca să folosesc și eu limbajul stricat al Vestului: e un concept extrem de relativ în sistemul copernician al lumii. Pedanții se vor strădui eventual, cum e și firesc, să fixeze conturul geografic, aproximativ al granițelor Țării Magrebine. Tot ei vor fi cei care se înșeală. Căci granițele adevărate și propriu-zise ale Magrebiniei sunt în sufletul și inima omului."[23] Magrebinia este descrisă cu umor și utilizând paradoxurile însă dincolo de acestea reies trăsăturile unei țari balcanice. Ea are capitala la Metropolsk și a fost condusă cândva de dinastia Karacriminalovicilor, ministrul de finanțe făcea parte din familia Cleptomanovicilor, este constituită dintr-o mulțime de seminții, au avut loc pogromuri iar nonșalanța și bacșișul constituie elemente ale firii magrebinilor. Trebuie să recunoaștem că oricât de fictivă ar fi Magrebinia lui von Rezzori ea se încadrează pe harta spirituală a Balcanilor.

Dintre filmele recente[24] poate fi menționată parodia după filmele despre războiul rece *Boris și Natasha/ Boris and Natasha* (SUA, 1992, R: Charles Martin Smith) unde o pereche de spioni interpretați de Dave Thomas și Sally Kellerman sunt trimiși de dictatorul Felix, supranumit Fearless Leader (interpetat de Christopher Neame), în SUA ca să recupereze un microcip capabil să producă reversiunea timpului dar, după o viață de privațiuni în țara natală, sunt cuceriți de modul de viață american.

Scenariul comediei porneşte de la personajele de animaţie ale lui Jay Ward din serialul *The Bullwinkle Show* (SUA, 1961) dar de data aceasta Pottsylvania din care provin spionii apare înfăţişată pe o hartă între Ungaria, România şi Iugoslavia. Dictatorul Felix aminteşte deopotrivă de ofiţerii germani fanatici prin uniformă şi comportament dar şi de agenţii sovietici prin menţionarea participării sale anterioare în diverse puncte fierbinţi ale globului. Filmul conţine scene care parodiază pelicule anterioare precum cele ale unui Sergio Leone şi *La Nord prin Nord-Vest*.

Carpathia reapare menţionată în anii `80. Este vorba în primul rând despre parodii horror precum cea cehoslovacă din 1981 *Misterul castelului din Carpaţi* (vezi **II. 1. Orient Express sau Midnight Express**). Într-o altă parodie horror *Vânătorii de fantome II/ Ghostbusters II* (SUA, 1989, R: Ivan Reitman) tiranul Vigo, prinţul Carpathiei şi Moldaviei, reuşeşte să revină la viaţă dintr-o pictură de la muzeul de artă din New York luând trupul unui bebeluş. Recent a apărut şi un personaj numit Nicolae Carpathia, cu proporţii de Anticrist în *Lăsaţi în urmă. Omenirea în război/ Left Behind: World at War* (2005, SUA-Canada, R: Craig R. Baxley). El provine din seria romanescă „Comandoul împotriva primejdiei"/ „Tribulation Force" (2005) de Jerry B. Jenkins şi reverendul Tim LaHaye. Moldavia reapare în episodul pilot al serialului Batman (1966, SUA, R: William A. Graham şi Jeffrey Hayden), în serialul *Dynasty* (în 1985, SUA, R: Esther Shapiro şi Richard Shapiro), în sitcomul Roseanne (1988, SUA, R: Matt Williams), ca şi în *The Adjutant/ Second in Command* (2006, SUA-România, R: Simon Fellows, cu Jean-Claude Van Damme). De asemenea, o contesă Natasha de Moldavia apare în episodul 2 al serialului britanic *Bottom* (1991, R: Ed Bye, Bob Spiers), unde ea se întâlneşte cu eroul principal, care pretinde că are sânge regal pentru a o impresiona.

După ce a publicat romanul „Cursuri valutare"/ „Rates of Exchange" (1983) despre Republica Populară Slaka, o mică ţară balcanică fictivă, britanicul Malcolm Bradbury (1932-2000) i-a adăugat un fals ghid turistic intitulat „De ce să vii în Slaka?"/ „Why Come to Slaka?" (1986). Profesorul de lingvistică Angus Petworth susţine o serie de prelegeri pentru Consiliul Britanic în Slaka. Nu poate înţelege nici un cuvânt din limba locală însă are experienţe interesante şi comice cu mai mulţi localnici precum ghidul Marisja Lubijova, academicianul Plitpov şi romanciera Katya Princip. Dacă romanul atingea cu umor probleme precum barierele lingvistice, alienarea şi relaţiile Est-Vest dar profesorul nu putuse totuşi să înţeleagă prea mult din realităţile ţării, falsul ghid de călătorie face o radiografie cuprinzătoare a Slakăi într-o manieră atractivă şi hilară.

După modelul lui Bradbury a apărut recent în Australia şi apoi şi în alte ţări un pseudo-ghid de călătorie „Molvania. Un tărâm neatins de stomatologia modernă"/ „Molvania. A Land Untouched by Modern Dentistry" (2003) de Santo Cilauro, Tom Gleisner şi Rob Stitch[25]. Este o carte comică care ironizează deopotrivă sfaturile practice pentru turişti ca şi turismul în Estul Europei. Cei trei autori australieni nu au folosit primii numele „Molvania", ci l-au preluat desigur din filmul *Regele de pe Main Street/ The King on Main Street* (1925, SUA, R. d. Monta Bell). Ei au în vedere o ţară imaginară dar care seamănă cu Republica Moldova (nu numai după nume!), România dar şi cu republicile baltice, mai ales cu Lituania, având în vedere vecinătăţile şi alte amănunte. Despre istoria ţării se spune că „deşi triburile slave probabil ocupau ceea ce este astăzi teritoriul Molvaniei în secolul 5, prima atestare a ţării provine din anul 721 (aluzie poate la anul 271 e.n., când armata romană a părăsit Dacia!), când prinţul Molvanskiei, Nikod I, s-a declarat stăpân al unui imperiu care includea nu numai ţara sa dar şi Prusia, Germania şi mare parte din Scandinavia. A fost o ambiţie deosebită a unui monarh care abia împlinise 12 ani şi a cărui domnie expansionistă a durat abia câteva săptămâni." În Evul Mediu Molvania a fost atacată de „goţi, tătari, turci, huni, baltici, lombarzi şi chiar de către o surprinzătoare bandă militantă de călugăriţe spaniole"[26] şi consta în mai multe principate. În 1997 Molvania a solicitat aderarea la UE dar aderarea decurge anevoios după refuzul autorităţilor molvaniene de a accepta inspectori pentru a controla armele biologice. În această ţară turiştii au parte de eco-turism, pot gusta rachiu de usturoi, pot admira dansul naţional Biljardjig (ilustrat cu o fotografie cu căluşari) etc.

Fenomenul dublării realităţii ţărilor balcanice cu ţări fictive nu a constituit doar un procedeu artistic căci a reprezentat o formă insidioasă de mitologie modernă care a influenţat conştiinţa occidentală mai mult decât ziarele şi tratatele de istorie. Vesna Goldsworthy într-o lucrare dedicată ţărilor balcanice imaginare din literatura anglo-saxonă, „Inventarea Ruritaniei. Imperialismul imaginaţiei"/ „Inventing Ruritania. The Imperialism of Imagination" (1998), considera chiar că Occidentul a

colonizat „narativ" Balcanii făcând din imaginea acestui spațiu materie primă pentru industria de divertisment. Când televiziunile au adus în atenția internațională conflictele reale din anii `90, ele nu au făcut decât să confirme și să îmbogățească imaginea despre Balcani pe care occidentalul sau americanul mediu putea să o aibă deja din producții literare și cinematografice populare. Iar când comediile, musicalurile, desenele animate și benzile desenate au preluat și ironizat imaginea Balcanilor, cine mai putea scăpa de așa ceva?! Așa cum s-a putut observa deja în câteva cazuri, balcanicii înșiși au adoptat imaginea și au încercat să o nuanțeze. Vom analiza în altă parte în ce măsură balcanicii și-au însușit imaginea fictivă și au contribuit direct, mai ales prin filme, la răspândirea ei.

NOTE

1. Manolescu, Florin – *Literatura S.F.*, Ed. Univers, București, 1980, p. 67.
2. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, Routlege Press, Taylor & Francis Books Ltd., New York, 1984, p.149.
3. *Superman: The Last Son of Vlatava* în *Fanzing* 34/ 2001, www.fanzing. com/mag/fanzing34/brainstorm.shtml.
4. „Căutarea fericirii se naște din nostalgia paradisului terestru primordial, plasat de cartografii medievali undeva în emisfera nordică, în poziție insulară, izolată adică, delimitat de continent printr-o barieră sau prin munți." (Michel Mollat du Jourdin – Europa și marea, Ed. Polirom, Iași, 2003, p. 213)
5. Scriitori precum J.P.Sartre, Vladimir Nabokov, Aldous Huxley, E.M.Forster, Kurt Vonnegut Jr., Allan Silitoe, George Orwell și Malcolm Bradbury au continuat să creeze țări imaginare deși voga acestora pare că a trecut. La fel regizori precum Satyajit Ray și Woody Allen sau Henri Verneuil în *I de la Icar.*
6. Genova a stăpânit în sec. 15 cetăți de pe Dunăre și de la Marea Neagră. Veneția a controlat țărmul dalmat între 1409-1699 și Creta între 1210-1669. Epirul a aparținut regelui Siciliei Carol I de Anjou între 1267-1279 și regelui Carol al II-lea al Neapolelui între 1292-1296. Italia a deținut Dodecanezul și Insula Rodos între 1911-1947, Triestul și Istria între 1921-1947 iar Fiume (Rijeka) între 1924-1944. Între 1939-1943 Albania a fost sub protectorat italian și ocupată de germani între 1943-1944. În al doilea război mondial Coasta Dalmatică și Muntenegru au fost sub control italian iar Grecia și Serbia au fost în mare parte sub control german. Slovenia a aparținut Regatului franc între 788-843, apoi, între 843-1335 ducelui de Bavaria. Franța a obținut sub Napoleon o scurtă vreme (1809-1815) Coasta Dalmatică. Marea Britanie a cumpărat Insula Vis de la venețieni și a deținut-o între 1811-1814 și în 1944. A mai stăpânit Insulele Ionice (1809-1863) și Ciprul (1878-1960).
7. www.readbookonLine/Saki/The Cupboard of Yesterdays
8. Romanul a apărut în volum abia în 1930. Pentru detalii despre film vezi Caranfil, Tudor – *Dicționar de filme românești*, Ed. Litera Internațional, București – Chișinău, 2003, p. 260.
9. „Ruritania" poate fi explicată ca o construcție calchiată după Lusitania, provincia antică de pe teritoriul Portugaliei, în care prima parte provine probabil din „rural", la rândul său din latinescul „ruralis". Vezi *The Oxford Concise Dictionary*, Oxford University Press, 1976, p. 651, 989. Simon Hawke în romanul său SF „Vendetta din Zenda"/ „The Zenda Vendetta" (1985) preia statul imaginar și denumirea acestuia dar îl mută în Balcani iar John Spurling în romanul său comic „După Zenda"/ „After Zenda" (1995) îl situează în Carpați.
10. Pe lângă acestea mai sunt filmele din 1913 (SUA, R: Hugh Ford, Edwin S. Porter), 1915 (M.Britanie, R: George Loane Tucker), 1922 (SUA, R: Rex Ingram), 1937 (SUA, R: John Cromwell), 1952 (SUA, R: Richard Thorpe).
11. În 1916 coproducția britanico-americană în regia lui George Loane Tucker (care a ecranizat deci ambele romane), în 1923 un film american regizat de Victor Heerman, iar în 1964 o miniserie britanică în regia lui Gerald Blake.
12. Vezi www.encyclopedia.thefreedictionary.com/ Fictional+ European+ Countries și www.imdb.com.
13. *Graustark* (SUA, 1915, R: Fred E. Wright), *Prințul din Graustark/ The Prince of Graustark* (SUA, 1916, R: Fred E. Wright), *Regele Truxton/*

Truxton King (SUA, 1923, R: Jerome Storm), *Graustark* (SUA, 1925, R: Dimitri Buchowetzki).

14. Goldsworthy, Vesna – *op. cit.*, p. 62-67.

15. *Ibidem*, p. 71-72.

16. *Ibidem*, p. 59.

17. *Ibidem*, p. 70.

18. *The Secret of Chimneys*, Ed. Penguin Putnam Inc., New York, 2001, p. 6.

19. Prințul Nicolae al României (1903-1977) a fost exilat de fratele său, regele Carol II, după ce s-a căsătorit în 1931 cu o femeie fără rang, Ioana Doletti. Prințul Nicholas din roman a trăit în străinătate și s-a căsătorit cu văduva Virginia Revel. Totuși, este vorba doar de o coincidență căci Agatha Christie nu a putut avea în vedere destinul prințului Nicolae deoarece a publicat romanul în 1925.

20. Herzoslovacia apare din nou la Agatha Christie în volumul de povestiri „Muncile lui Hercule"/ „The Labours of Hercules" (1947) iar Ekarest drept capitală a altei țări balcanice, Pottibakia, în povestirea lui E. M. Forster „Ce contează? O morală"/ „What Does it Matter? A Morality" din volumul postum „Viața de mâine și alte povestiri"/ „The Life to Come and Other Stories" (1972).

21. În *Complotul doctorului Fu Manchu/ The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu* (1980, SUA-M.Britanie, R: Piers Haggard) doctorul diabolic (Peter Sellers) îi prezintă niște „tapiserii basarabene" celei pe care o crede regina Angliei.

22. Caranfil, Tudor – *Ibidem*, p. 259-260.

23. *Secolul 20*, 7-9/ 1997, p. 238.

24. După 1964 apar alte 15 noi țări fictive din Balcani: Pepeslavia apare în filmul mexican *Excelența Sa/ Su excelencia* (1967, R: Miguel M. Delgado), regatul Povia în episodul *Aparentul moștenitor/ The Heir Apparent* al serialului *Misiune imposibilă/ Mision: Impossible* (1966-1973, SUA, R: Bruce Geller), micile state insulare Mypos, Pathos și Skeptos apar în sitcomul *Vărul din străinătate/ Perfect Strangers* (1986-1993, SUA, R: Dale McRaven), regatul Anatruria apare la scriitorul american Lawrence Block (n. 1938) în romanul polițist „Spărgătorul care se credea Bogart"/ „The Burglar Who Thought He Was Bogart" (1995) din seria „Bernie Rhondebarr", Republica Ovitznia în serialul animat *Road Rovers* (1996-1997, SUA, R: Tom Ruegger). Le putem adăuga Yugaria din jocul video *Mission: Impossible: Operation Surma* (2003, M.Britanie, produs de Harry Lang).

25. Santo Cilauro, Tom Gleisner, Rob Stitch-Molvania. A Land Untouched by Modern Dentistry, Atlantic Books, Londra, 2003.

26. *Ibidem*, p.12.

3. Complexul lui Eneas sau balcanicii îşi dau concursul

Să nu vedeţi niciodată Grecia, Monsieur, decât
prin ochii lui Homer. E cea mai bună cale.

Chateaubriand

De timpuriu, înainte de afirmarea cinematografiilor locale, cineaşti originari din Balcani sau localnici care au participat la realizarea unor pelicule străine pe teritoriul ţărilor lor şi-au dat concursul la realizarea unor imagini pitoreşti despre Balcani, ca fiind o regiune aproape sălbatică a Europei. Cu alte cuvinte, unii dintre balcanici au contribuit ei înşişi la propagarea concepţiei despre Balcani aşa cum a fost lansată de către occidentali şi la consolidarea unor clişee. Acceptând rolurile şi scenariile s-au complăcut în situaţia de a participa la „denigrarare", au considerat o asemenea participare utilă pentru cariera lor sau au dorit să contribuie la îmbogăţirea imagologiei occidentale despre Balcani? Pentru majoritatea dintre ei motivaţiile au fost diferite. Nu trebuie uitat faptul că abia din anii `80 sindicatul actorilor americani a impus atribuirea rolurilor de străini în primul rând acestora. Până atunci orice fel de accent ciudat fusese considerat util pentru orice rol de străin astfel încât un actor, mai ales recent imigrat, se putea considera norocos dacă i se acorda rolul unui personaj din ţara natală. Nu se poate ignora pe de altă parte situaţia în care unii artişti au încercat să-şi transforme originea balcanică dintr-un posibil dezavantaj într-o poveste interesantă. La sfârşitul secolului 19 scriitorul Grigore H. Grandea pretindea că tatăl său, un aromân, ar fi fost fiul natural al lui Byron iar la universitatea din Liège purta un fes şi făcea planuri de organizare a Peninsulei Balcanice împreună cu un prieten turc[1]. Tot atunci poetul Alexandru Macedonski şi-a acceptat originea macedoneană şi şi-a transformat casa din Bucureşti într-un cenaclu în care el trona ca un prinţ oriental şi împărţea tinerilor scriitori imitaţii de pietre preţioase[2]. La rândul său, dramaturgul Ion Luca Caragiale, autoexilat la Berlin la începutul secolului 20, purta un fes de albanez şi îşi mobilase salonul în stil balcanic-oriental[3]. Mai târziu, Bela Lugosi, interpret al lui Dracula originar din Transilvania, pretindea la un moment dat că este chiar urmaş al lui Dracula, Yul Brynner că este urmaşul unor ţigani moldoveni deportaţi în Siberia iar Jean Negulescu se mândrea cu trecutul de artist român.[4] Se poate vorbi despre un complex al lui Eneas căci Vergiliu este primul creator cunoscut care a imaginat în „Eneida" o descendenţă nobilă a romanilor dintre supraviețuitorii Troiei.

Imaginea Muntenegrului ca un teritoriu al legendelor, al bandiţilor şi contrabandiştilor apare în patru pelicule filmate încă din perioada 1921-1932 chiar în Muntenegru, ale căror titluri sunt sugestive pentru conţinutul lor. *Fântâna diavolului/ Dabolska fontana* (1921, Cehoslovacia, R: Vladimir Pospisil-Born (1896-1966) este o melodramă filmată parţial filmat în Muntenegru despre contrabandiştii locali. *Legea munţilor negri/ Das Gesetz der Schwarzen Berge* (1928, Germania, R: Romano Mengen) este tot un film despre bandiţii locali, filmat în Muntenegru. Muntenegreanul Mirko M. Dragović i-a fost consultant şi asistent lui Mengen. *Cântecul munţilor negri/ Lied der Schwarzen Berge* (1932, Germania, R: Hans Nadge, K. Breiness) este un film muzical a cărei muzică este realizată de iugoslavul Josip Slavenski și ale cărui exterioare au fost filmate în Muntenegru. *Nu există înviere fără moarte/ Non è resurrezione senza morte* (1922, Italia, R: Cafielo Luperini sau Edoardo Bencivenga) este un film despre primul război mondial în Muntenegru al cărui scenariu a fost scris de către ministrul muntenegrean al propagandei Vladimir Dj. Popović.[5]

Fraţii de sânge/ Blutsbruder/ Bosniaken (1935, Germania-Austria, R: Johan Alexander Hubler-Kahla) este un film realizat în Bosnia, ale cărui filmări au avut loc la Sarajevo, Stolaţ şi Mostar şi la realizarea căruia ţi-au dat concursul Bogoslav Josip Tanko şi Jivan Palavastra în calitate de consilieri, ca şi câţiva cântăreţi şi actori locali.[6]

Alte filme realizate de regizori străini în perioada dintre cele două războaie mondiale încearcă să redea viaţa de pe ţărmul dalmat. *Şi viaţa merge mai departe/ A jivot jde dál* (1935, Cehoslovacia-Iugoslavia, R: Carl Junghans, F.W. Kraemer, Vaclav Kubásek) este o melodramă la care apar pe lângă actori cehoslovaci, slovena Ita Rina şi croatul Zvonimir Rogoz. Pescarul Ivo (Ladislav Struna) pleacă pe frontul primului război mondial iar soţia lui Marija (Ita Rina) află că a murit. Se căsătoreşte cu Nikola (Zvonimir Rogoz) dar Ivo, eliberat din prizonierat, se întoarce tocmai când ea se pregătea se nască. Mama lui Ivo rezolvă cu tact conflictul. Ita Rina era o actriţă cunoscută în Europa în perioada interbelică, datorită participărilor la filme germane, astfel încât ea apare firesc din nou într-o producţie germană filmată în Iugoslavia, la Split, pe Insula Hvar şi în alte locuri. Este vorba despre *Prinţesa coralului/ Die Korallenprizessin* (1937, Germania, R: Victor Janson), un film de dragoste şi aventuri inspirat de viaţa căutătorilor de corali din Marea Adriatică. Este important să consemnăm că acest film adaptează pentru ecran romanul „Pe albastra Adriatică"/ „Na Plavom Jadranu" al scriitorului croat Stevo Kluić, iar între interpreţi se găseşte şi un alt actor iugoslav, Ivan Petrovich (Svetislav Petrovic). Tot el îl interpretase şi pe escrocul Manolescu în *Manolescu, prinţul hoţilor*. Şi comedia *Nunta dalmatică/ Einmal kehr'ich wieder... Dalmatinische Hochzeit* (1953, Germania-Iugoslavia, R: Géza von Bolváry) a încercat să valorifice deopotrivă frumuseţea ţărmului dalmat şi a actriţei de origine croată Elma Karlowa.

Regizorul român Jean Mihail a preluat material filmat din *Nunta din Văleni/ Sklaven der liebe* (Germania, 1925, R: Carl Boese) şi a adăugat scene noi, între care exterioare cu actori români şi muzică, ca şi scena finală a incendiului[7] în *Nunta ţigăncii din Văleni* (1930, Austria, R: Carl Boese, Jean Mihail), realizând un film cu un subiect diferit. Deşi filmul este pierdut, subiectul este cunoscut. Fiul de boier Ionel Fortunat este rănit în urma răsturnării saniei de către caii speriaţi de automobilul boierului Nottara. Ţiganca Sanda îi salvează viaţa şi se îndrăgosteşte de el. Nottara îi propune tatălui fetei să trăiască la moşia lui. Au trecut anii iar Sanda, devenită o domnişoară elegantă, acceptă cererea în căsătorie a boierului Nottara. În timp ce ţăranii îşi sărbătoresc stăpânul jucând hore, cineva aduce vestea despre sosirea lui Ionel. Sanda încearcă să se otrăvească dar Tudor, un ţigan care o iubea de mult, o salvează şi dă foc conacului. *România, ţara dragostei/ Roumanie, terre d'amour* (1931, Franţa-România, R: Camille de Morlhon) este o melodramă care se petrece în România şi ale cărei cadre au fost filmate la Rucăr, Bucureşti, Constanţa, Turnu Severin etc. Radu Olteanu (Pierre Nay) se întoarce de la Paris unde îşi încheiase studiile de compoziţie. Pe vaporul cu care călătoreşte de la Viena face cunoştinţă cu pianista Elvira (Suzy Pierson). Pe moşia părintească din Argeş se îndrăgosteşte de o ţărancă, Zamfira (Renee Veller), de care e îndrăgostit ţăranul Florea (Raymond Dostac). Întrucât tatăl său se opune mezalianţei, Radu pleacă îndurerat. La Sinaia o reîntâlneşte pe Elvira dar aceasta nu rămâne cu el căci vrea să-şi păstreze independenţa. Între timp, Zamfira aşteaptă un copil conceput cu Radu aşa că e nevoită să plece din sat. La rândul său, Florea se duce să lucreze la sondele de la Moreni, apoi studiază şi ajunge să aibă o situaţie bună. O regăseşte pe Zamfira bolnavă, înfiază copilul şi se căsătoreşte cu ea. Cei doi se întâlnesc cu Radu la Constanţa. Acesta îşi cere iertare şi donează averea copilului. La realizarea filmului au participat Ion Şahighian, care a filmat nişte dansuri populare, şi Mihail Daia într-un rol secundar şi ca autor al muzicii originale din film. Filmul, vorbit în franceză şi subtitrat în română, reflectă corect caracterul rural al României şi dezvoltarea industriei petrolului dar este schematic şi slujeşte mai degrabă cunoaşterii frumuseţilor ţării.[8] Pe de altă parte, având în vedere clişeele, nu putem să nu observăm cât de mult seamănă destinul lui Florea cu cel al medicului Aioanei din romanul „Ciuleandra" (1927) de Liviu Rebreanu şi, evident, cu ecranizarea acestuia din 1985 realizată de Sergiu Nicolaescu, dar mai ales cu cel al lui Jan Drakachu din filmul american din 1918 cu eroi români, *Clipa ei de satisfacţie*, fiind vorba tot despre un tânăr studios care îşi face o carieră şi acceptă reunirea cu o fostă iubită care a suferit din cauza altui bărbat. Dacă facem o comparaţie între subiectele *Nunţii ţigăncii din Văleni* şi cel din *România, ţara dragostei* observăm de asemenea similitudini evidente şi faptul că Jean Mihail îşi însuşise din perioada activităţii ca asistent de regie la Viena nu numai gustul melodramei, ci şi clişeele occidentale.

Elvira Popescu (1896-1993) a fost o vedetă a teatrului francez dar a avut într-o carieră cinematografică de 40 de ani şi 35 de roluri în filme, între care doar două româneşti. Deşi a locuit încă din 1923 la Paris, Elvira Popescu şi-a păstrat un accent străin, pe care publicul şi criticii îl găseau fermecător. Pe de altă parte, prestigiul ei a fost atât de mare încât a putut să joace în trei filme alături de un alt actor de origine română, Alexandre Mihalesco[9] şi mai mulţi dramaturgi au creat pentru ea roluri comice, de femeie nobilă străină, cel mai adesea din Estul Europei. În filme a avut nu mai puţin de nouă roluri în care a interpretat poloneze, rusoaice, o unguroaică, o grecoaică etc.[10] În comedia *Moştenitorul Mondesir/ L 'Heritier des Mondesir* (1940, Franţa, R: Albert Valentin) Elvira Popescu interpretează rolul unei pictorițe-aventuriere străine, Erika Axelos (prenumele e cvasi-internaţional dar numele de familie indică o origine grecească). Un poştaş (interpretat de Fernandel) află că e fiul natural al unui nobil local. Dar tatăl său răposat a fost sub vraja Erikăi Axelos care nu vrea să renunţe uşor la avere. Erika Axelos şi complicele ei Waldemar (Jules Berry) fac pe astrologii şi îl conving că stelele se împotrivesc moştenirii. Poştaşul e salvat de o viziune a strămoşilor săi nobili care îl sfătuiesc să nu fie naiv. Comedia sentimentală *Educaţia prinţului/ Education de prince* (1938, Franţa, R: Alexander Esway) adaptează piesa omonimă de Charles Maurice Donnay (1859-1945), publicată în 1893 şi jucată întâia dată în 1900. Filmul adaugă piesei o intrigă legată de ţara de origine a prinţului – erou principal, micul şi tulburatul regat Silistria, „une petite souer de la France". Industriaşul Chautard (André Alerme) cu ajutorul baronului René Cercleux (Louis Jouvet) intenţionează să instaureze o monarhie constituţională în Silistria, pentru a-şi apăra concesiunile de terenuri petrolifere. Ei instalează la Hotelul Ritz pe scăpătata regină Sophie (Elvire Popesco) şi pe fiul ei, prinţul Sascha (Robert Lynen). Încearcă să-l transforme pe Sascha într-un monarh aranjându-i şi o căsătorie de convenienţă dar educaţia liberală a acestuia la Paris şi mai ales dragostea pentru Marianne (Giselle Beryl), fiica unui proprietar de vas de pe Sena, îl fac să le dejoace planurile dar să obţină tronul. Regina este însoţită de doamne de companie, demnitari şi generali din Silistria. Unii au nume turceşti (profesorul Mehara, Selim, interpretat de Alexandre Mihalesco) iar alţii cu rezonanţă sârbă (generalul Braoulitch). Silistria este evident o ţară balcanică imaginară al cărui nume e preluat de la cel al oraşului bulgar situat la graniţa cu România. La începutul filmului apare o hartă a regatului, apoi este înfăţişat palatul din capitala Karkan unde are loc lovitura de stat a generalului Braoulitch iar silistrienii vorbesc un amestec comic de cuvinte slave şi turceşti. Există câteva aluzii la România iar alegerea denumirii ţării poate fi o aluzie la Cadrilaterul dobrogean, un teritoriu disputat de România şi Bulgaria între 1912-1940, încât putem suspecta sugestii la elaborarea scenariului din partea Elvirei Popescu. Se poate spune că şi actriţa de origine croată Elma Karlowa (Selma Karlovaţ, 1932-1994) s-a specializat în roluri etnice. A început să facă filme în Iugoslavia dar şi-a făcut o carieră de actriţă în Germania. A revenit uneori să facă filme în Iugoslavia şi în plus a avut şi în filmele germane roluri de poloneză, unguroaică iar de trei ori chiar de iugoslavă în comedii şi musicaluri: Danica în *Tu eşti cel ales/ Du bist die Richtige* (1955, R: Erich Engel, Josef von Báky), Ira Jovanovic în *Aşa se iubeşte şi se sărută în Tirol/ So liebt und küsst man in Tirol* (1961, R: Franz Marischka) sau Anka în *Extrem de obosit la Salzkammergut/ Übermut im Salzkammergut* (1963, R: Hans Billian).

Regizorul şi scenaristul american de origine română Jean Negulescu (1900-1993) este cel care a făcut cunoscută figura unui bandit balcanic, ecranizând romanul lui Eric Ambler în *Masca lui Dimitrios* (1944, SUA). Negulescu a fost un regizor care s-a bucurat la un moment dat de mare succes, în 1948 fiind nominalizat la Oscar pentru cel mai bun regizor pentru *Johnny Belinda*. A mai realizat un singur film în decor balcanic: *Băiat călare pe delfin/ Boy on a Dolphin* (1957, SUA) despre aventurile unor căutători de comori pe o insulă grecească.

Este interesant că şi în comedia *Irma la Douce* (1963, SUA, R: Billy Wilder) apare un personaj dubios de origine română stabilit la Paris într-un cartier rău famat. Este vorba despre patronul bistroului, care se numeşte Constantinescu dar e poreclit Moustache, interpretat de Lou Jacobi, un actor specializat în „roluri etnice"[11]. Eroul este un fost escroc care pretinde că a avut o mulţime de meserii interesante iar a cărui experienţă îl transformă într-un filozof care încearcă să-i domolească zelul noului poliţist Nestor Patou (Jack Lemmon) explicându-i că un poliţist cinstit va strica întregul mecanism economic local. Orice referire la meseriile sale anterioare o încheie spunând: „Dar asta e o altă poveste." Îl ajută pe fostul poliţist îndrăgostit să se deghizeze în lord englez şi îl împrumută cu bani pentru a fi unicul client al Irmei, îi este

avocat, complice la evadare, ba chiar devine şi obstetrician pentru Irma la naştere. Creația acestui personaj se datorează probabil co-scenaristului de origine română I. A. L. Diamond (pseudonimul lui Itek Domnici). Acesta a realizat în colaborare cu Wilder scenariile a nu mai puțin de douăsprezece filme printre care *Apartamentul/ The Apartment* (1961), *Unora le place jazzul/ Some Like It Hot* (1960) şi *Plăcinta cu răvaş/ The Fortune Cookie* (1967), obținând un premiu Oscar pentru scenariu la primul, respectiv alte două nominalizări pentru aceeaşi categorie cu celelalte două filme.

Jules Dassin este un realizator american exilat după ce a ajuns pe lista neagră a cineaştilor de stânga. Deşi în *Cel care trebuie să moară* şi *Niciodată duminica* Dassin este autor atât al regiei cât şi al scenariului, realizarea filmelor în Grecia şi contribuția mai multor actori greci, ca şi a muzicii lui Mikis Theodorakis şi Manos Hadjidakis, le impun pentru unii ca pe bunuri ale cinematografiei greceşti. Trebuie reiterat însă că *Niciodată duminica* porneşte de la povestea tipică a occidentalului ajuns în Balcani iar autenticitatea căpătată de aceasta l-a impus ca un model atât pentru cineaştii occidentali, cât şi pentru cei locali. *Cel care trebuie să moară/ Celui qui doit mourir* (1957, Franța-Italia, R: Jules Dassin) este o ecranizare după romanul lui Nikos Kazantzakis „Pasiunea grecească"/ „O Hristos Xanastavronetai" (1954). La începutul secolului 20, într-un sat grecesc aflat încă sub stăpânire otomană, se înscenează anual patimile lui Isus sub auspiciile patriarhului. Un păstor bâlbâit (e ales pentru a-l întruchipa pe Isus (Grégoire Aslan), un măcelar devine Iuda iar Katerina, prostituata satului (interpretată de Melina Mercouri) este aleasă pentru rolul Mariei Magdalena. Apare un grup de țărani refugiați dar bogații satului încearcă să-i gonească şi stârnesc un măcel. Păstorul îndemnat tot timpul să se comporte asemeni lui Isus este sacrificat şi de fapt fiecare interpret al scenetei ajunge să îşi joace rolurile biblice şi în realitate. *Niciodată duminica/ Pote tin Kyriaki* (1960, Grecia, Sc., R: Jules Dassin) este un film care porneşte de la povestea tipică a occidentalului ajuns în Balcani: Ilya (Melina Mercouri) este cea mai populară figură din Pireu: e plină de viață şi umor, înoată în fiecare zi lângă dig şi face dragoste doar cu bărbații care îi plac. Duminica are invitați pe care îi tratează cu mâncare, băutură şi cântece. Homer Thrace (Jules Dassin), un naiv intelectual american cu un nume simbolic, a venit în Grecia ca să înțeleagă cum a decăzut din măreția ei antică. El consideră că Ilya e un simbol al acestei căderi şi se hotărăşte să o studieze şi să o salveze. Este semnificativă scena în care Homer se miră şi o întreabă unde a învățat atâtea limbi străine iar ea răspunde că în pat. Fără ca ea să ştie el ia bani de la un peşte care ar vrea ca ea să se retragă pentru a nu da idei de independență şi altor prostituate. Critica a considerat filmul o comedie sentimentală care propune o fabulă despre bucuriile amoralității şi stupiditatea virtuții. Deşi au fost observate destule clişee începând cu ipostaza de Pygmalion a lui Homer, filmul a avut mare succes. Pentru spectatorul grec filmul are un farmec în plus, greu de reprodus prin traducere întrucât dialogurile sunt adesea în argou. Muzica de bouzouki a lui Manos Hadjidakis este memorabilă. Filmul a obținut un premiu Oscar în 1961 pentru Hadjidakis şi alte patru nominalizări. Melina Mercouri, doar nominalizată la Oscar, a obținut în schimb premiul de interpretare la Cannes în 1960.

Regizorul american de origine greacă Elia Kazan (Kazanjoglu) a intenționat să realizeze o trilogie despre drama grecilor din Turcia şi a emigrației spre Țara Făgăduinței. A realizat doar *America, America* (1963, SUA), un film în care a semnat atât regia, cât şi scenariul, pe baza romanului său omonim din 1962 care redă experiența unui unchi. De fapt, însuşi regizorul a emigrat pe când era copil de doar câțiva ani. Regizorul rezuma aceste lucruri în biografia sa astfel: „Sunt turc prin naştere, grec după nume şi american pentru că unchiul meu a făcut o călătorie"[12]. Pelicula a obținut un premiu Oscar pentru decoruri şi alte trei nominalizări (cel mai bun regizor, scenariu adaptat, cel mai bun film). Stavros, un tânăr grec (interpretat de Stathis Giaellis) dintr-un sat din Anatolia este trimis de tatăl său la Istanbul ca să lucreze pentru a-şi ajuta familia. Drumul spre Istanbul îi prilejuieşte împrietenirea cu armenii Vartan (Frank Wolff) şi Garabet (John Marley), ca şi cu turcul Abdul (Lou Antonio). Totodată el trece prin împrejurări dramatice. Străbate un sat în care armata turcă incendiază o biserică în care se adăpostiseră locuitorii armeni, este jefuit de Abdul, încât este nevoit să-l ucidă cu un cuțit. Prin flashback sunt reconstituite momente ale copilăriei lui şi ale persecuțiilor pe care le-au suportat grecii din Asia Mică. Eroul îşi rezumă experiența la un moment dat spunând: „Am fost bătut, jefuit, înjunghiat şi lăsat să mor. Am mâncat gunoiul sultanului şi m-am luptat cu câinii pentru el". La Istanbul lucrează pentru negustorul de covoare Aleko Sinnikoglou (Paul Mann) dar ajunge să aibă de a face şi cu prostituatele şi terorismul. Încurajat de patronul său, se căsătoreşte cu fiica acestuia Thomma (Linda Marsh) dar va folosi banii obținuți ca să cumpere un bilet de vapor pentru a-şi

Scenă din *Niciodată duminica*

Scenă din *America, America*

îndeplini visul de a emigra în America. Ajuns la New York pe Insula Ellis, Stavros cade în genunchi şi sărută pământul. O contribuţie importantă la reuşita filmului au avut-o Manos Hadjidakis cu partitura sa care prelucrează muzică populară grecească şi autorul imaginii, Haskell Drexler, mai ales în scenele cu mulţimi, precum cea de la îmbarcare. Trebuie menţionat că pelicula a fost turnată chiar în Turcia. Se apreciază aproape unanim că deşi filmul este răscolitor, este prea lung deoarece conţine episoade inutile şi patetice precum cele de după îmbarcare şi sosirea la New York iar interpretul lui Stavros, un debutant pe care a mizat Kazan, este neconvingător. Kazan a mai obţinut două premii Oscar pentru regie (în 1947 pentru *Gentleman 's Agreement* şi în 1954 pentru *On the Waterfront*), alte două nominalizări pentru regie (în 1955 pentru *East of Eden* şi în 1963 pentru *America, America*). Un alt film al său, care poate fi considerat semnificativ prin analogie cu *America, America*, este *Omul de pe frânghia întinsă/ Man on A Tight Rope* (1953, SUA, R: Elia Kazan), o dramă despe o trupă de circ care evadează din Cehoslovacia comunistă în Austria.

Regizorul francez de origine bulgară Michel Mitrani (1930-1996) a realizat *Noaptea bulgară/ La Nuit Bulgare* (1969, Franţa), un film despre drama imigranţilor care intră în contact cu reprezentanţii ţării de origine în timpul războiului rece. Tânărul Paul Tarset (interpretat de Henri Garcin), un înalt funcţionar guvernamental francez, trebuie să negocieze un contract important cu o delegaţie din Bulgaria. Deşi şi-a schimbat numele şi nici soţia lui nu-i cunoaşte originea bulgară, Bohringer, preşedintele unui consorţiu francez interesat, îi cunoaşte taina şi îl şantajează pentru a obţine o subvenţie de două miliarde de franci care ar asigura vânzarea calculatoarelor sale în Bulgaria. Paul Tarset este atât de bulversat de situaţie încât în timpul nopţii de dinaintea întâlnirii cu delegaţia bulgară are un coşmar, transpus cinematografic prin elemente fantastice şi alegorice care redau scene din copilăria sa în Bulgaria. A doua zi întâlnirea decurge fructuos şi afacerea se pare că va fi semnată însă eroul va rămâne marcat. Este interesant că în rolul şefului delegaţiei bulgare Mitrani l-a distribuit pe Charles Millot (Veljko Milojević), de origine croată.

Coproducţiile româneşti din anii `60-`70 au mizat nu numai pe expertiza şi faima unor cineaşti străini dar şi pe ecranizarea unor romane scrise în limba franceză de Panait Istrati (1884-1935), un scriitor cu vederi de stânga care a făcut cunoscut în Franţa pitorescul balcanic încă din perioada interbelică. Pe lângă alte coproducţii cu Franţa, Italia şi Ungaria au apărut astfel *Ciulinii Bărăganului/ Les Chardons du Baragan* (1958, R: Louis Daquin) şi *Codin/ Codine* (1962, R: Henri Colpi). Primul reconstituie din perspectiva unui copil anul 1907, al marii răscoale ţărăneşti. Dar viziunea poetică a regizorului aduce filmului pe lângă conflictul social şi o nuanţă lirică, precum în scenele în care copiii aleargă după ciulinii purtaţi de vânt. *Codin* încearcă să reconstituie Brăila de la începutul secolului 20 având în prim plan uimitoarea prietenie dintre Adrian Zografi, un copil de doisprezece ani şi Codin, un fost puşcăriaş. Mahalaua din oraşul dunărean este un mediu oriental şi pestriţ în care îşi găsesc loc cuţitarii, prostituatele şi hamalii. Codin (Alexandru Platon) este un personaj tipic balcanic prin inadecvarea la societatea civilizată şi un simbol al duritătii vieţii de pe malurile Dunării căci în el dragostea, gelozia, răzbunarea dar şi devotamentul au proporţii neobişnuite. Este un fel de haiduc născut prea târziu, astfel încât atunci când face dreptate, intră în conflict cu şefii hamalilor dar şi cu legea. Cele două ecranizări ale scrierilor omonime ale lui Panait Istrati probează încercarea cinematografiei române de a utiliza această formulă susceptibilă de a avea succes internaţional într-o perioadă de liberalism marcată de retragerea trupelor sovietice (1958) şi eliberarea deţinuţilor politici (1964). *Codin* s-a bucurat într-adevăr de succes internaţional, obţinând un premiu pentru scenariu la Cannes în 1963. O altă scriere a lui Panait Istrati, „Chira Chiralina" (1923), a fost ecranizată în timpul vieţii scriitorului, în 1927 cu titlul *Kira Kiralina* (URSS, R: Boris Glagolin), ca şi în 1993 – *Chira Chiralina* (Ungaria, R: Gyula Maár) cu participarea actorilor români George Alexandru, Leopoldina Bălănuţă, Mitică Popescu, Gheorghe Dinică, Ernest Maftei, Valentin Uritescu. Subiectul pasionant a atras, dar regizorii nu au reuşit să surmonteze dificultatea de a reda atmosfera balcanică şi destinele personajelor, care în roman îşi povestesc ele însele viaţa. În evocarea răpirii fraţilor Chira şi Dragomir de către turcul Nazim Efendi însuşi scriitorul s-a inspirat din balada populară „Chira Chiralina"[13], la care a adăugat pervertirea sexuală a lui Dragomir, în schimb farmecul Brăilei de la început de secol 20 şi al atmosferei casei în care Chira şi mama lui Adrian îşi vând trupurile se datorează exclusiv imaginaţiei scriitorului. Cele două filme nu au reuşit să păstreze atmosfera de Halima în care poveştile personajelor se întrepătrund şi moralizarea lipseşte, fiecare justificându-şi faptele. Chiar perspectiva tânărului Adrian

Scenă din *Ciulinii Bărăganului*

Scenă din *Zorba grecul*

Zografi, personajul – narator, este mai îngăduitoare decât a cititorului căci el însuşi este părtaş la imoralitate recunoscând că admirația lui pentru cele două femei era deosebită, incestuoasă. Astfel, prima ecranizare e o melodramă moralizatoare iar celei de a doua îi lipsește cel puțin atmosfera balcanică necesară măcar pentru verosimilitatea acțiunii.

Zorba grecul/ Alexis Zorbas/ Zorba the Greek (1964, SUA-M.Britanie-Grecia, Sc., R: Michael Cacoyannis) este o ecranizare după romanul „Alexis Zorba"/ „Zorba grecul" (1947) de Nikos Kazantzakis. Basil, un scriitor englez (Alan Bates) se duce în Creta pentru a lua în posesie o mină de lignit lăsată de tatăl său grec. Alexis Zorba, un țăran grec (Anthony Quinn) se oferă să-l ajute. Cei doi se instalează la pensiunea doamnei Hortense, fostă dansatoare de cabaret şi amantă a patru amirali (Lila Kedrova). Alexis o flatează pe bătrână şi îl încurajează pe Basil să o cunoască pe frumoasa văduvă din sat. Mina are nevoie de reparații așa că Alexis îi convinge pe călugării din mănăstirea din apropiere să-l lase să taie buşteni pentru un funicular. El se duce în oraş să achiziționeze materiale dar cheltuie banii. În timpul acesta Basil petrece o noapte în casa văduvei (Irene Papas) şi e văzut când pleacă. Auzind zvonul despre englezul care a fost la văduvă, Pavlo, unul din admiratorii văduvei, se sinucide. Sătenii o omoară pe văduvă cu pietre iar Alexis şi Basil nu pot interveni. Când Alexis înțelege că madam Hortense e grav bolnavă îi promite că se va căsători cu ea. Până la urmă ea moare în brațele lui în timp ce femeile bătrâne din sat care aşteptau, se năpustesc în casă şi înşfacă tot ceea ce se putea lua. Basil e îngrozit de scenă dar Alexis îi explică că acestea sunt obiceiurile pe insulă. La inaugurarea funicularului, un stâlp cedează, apoi se prăbuşesc toți. Ruinat, Basil e consolat de Alexis, care îi spune că a fost o prăbuşire măreață apoi îl învață să danseze sirtaki pe plajă. Deşi Anthony Quinn a avut una dintre cele mai memorabile realizări în rolul unui țăran grec plin de vitalitate, el nu a obținut premiul Oscar. Cel puțin cele trei personaje principale sunt memorabile, atât ca individualități, cât şi ca simboluri. Spectatorul, la rândul său este o vreme un observator ca şi englezul Basil (în roman e britanic de origine greacă) dar ajunge ca şi acesta cucerit de patosul lui Zorba şi de ritmul de sirtaki din final. Chiar destinul bătrânei madam Hortense-Bubulina, curtată cândva de patru amirali, seamănă întrucâtva cu cel al Balcanilor, obiect al expansiunii a patru imperii de-a lungul secolelor. În bătălia pentru premiile Oscar în 1965 *Zorba grecul* a concurat alături de *Beckett*, *Dr. Strangelove*, *Mary Poppins* şi *My Fair Lady*. Cel mai bun film al anului a fost desemnat ultimul, iar regizorul acestuia (George Cukor) şi interpretul principal (Rex Harrison) au fost considerați cel mai bun regizor, respectiv cel mai bun interpret masculin. Filmul lui Cacoyannis a obținut totuşi 3 premii Oscar: pentru imagine (Walter Lassally), rol secundar feminin (Lila Kedrova) şi decoruri (Vassilis Fotopoulos). *Zorba grecul*, Cacoyannis şi Quinn au pierdut dar, având în vedere concurența din acel an, putem spune, parafrazându-l pe Zorba, că au pierdut frumos.

Ca şi romanul „Santorini" al lui Alistair MacLean, un alt film al lui Cacoyannis, *Ziua în care vin peştii/ The Day the Fish Came Out* (1967, M.Britanie-SUA-Grecia) conține o fabulă tipică războiului rece despre prăbuşirea unui avion încărcat cu arme nucleare. De data aceasta nu avem de-a face cu o recuperare spectaculoasă, ci cu o abordare în cheie comică dar şi cu accente dramatice, pe muzica lui Mikis Theodorakis. Ca şi la MacLean avionul se prăbuşeşte în Marea Egee. Nedorind să repete scandalul de la Palomares, serviciile secrete americane expediază în zonă agenți deghizați în turişti. Un container este recuperat de o familie de păstori care încearcă să-l deschidă sperând să găsească ceva valoros. El reprezintă o veritabilă cutie a Pandorei căci conținutul este radioactiv. O scenă din final înfățişează imaginea dezolantă a țărmului acoperit de peşti morți.

Constantin Costa-Gavras, fiul unui luptător de stânga în rezistență a părăsit Grecia şi s-a stabilit în Franța după ce i-a fost respinsă înscrierea la facultate din motive politice. Filmul său *Z* (1969, Algeria-Franța), deşi este o producție franțuzească, vorbită în franceză, şi a fost a fost interzis în Grecia până la căderea regimului coloneilor în 1974, reprezintă indubitabil o reconstituire a unei pagini din istoria modernă a Greciei. Adaptează romanul omonim din 1966 al lui Vassilis Vassilikos care, la rândul său, reflectă un asasinat real din 1963, al democratului Gregorios Lambrakis, ca şi ancheta condusă de Christos Sartzetakis, cel care în 1967 în timpul dictaturii coloneilor a fost arestat, torturat şi scos din barou, pentru a deveni ulterior, între 1985-1990, preşedinte al Greciei. Urmărind acțiunea filmului observăm că Gavras evită utilizarea numelor şi localizarea precisă, la fel cum a procedat şi în unele din thriller-urile sale politice ulterioare. Un deputat dintr-o țară mediteraneană (Yves Montand) ține un discurs dar mitingul este tulburat de o facțiune de extremă dreapta protejată de poliție. Deşi este lovit cu o măciucă în cap, el reuşeşte să-şi

termine discursul apoi coboară în mulțime pentru a cere socoteală generalului (Pierre Dux) pentru tulburarea adunării. Un camion porneşte spre el şi cineva din cabină îl loveşte din nou în cap cu bâta până rămâne inconştient. Generalul numeşte un procuror (Jean-Louis Trintignant) pe care îl crede fidel, dar acesta finalizează ancheta anulând constatarea inițială că a fost un accident. Între timp, deputatul moare iar autopsia probează faptul că moartea nu a survenit doar din cauza lovirii de caldarâm. Cu ajutorul soției deputatului (Irene Papas), al unui fotoreporter (Jacques Perrin) şi al unui informator (Georges Geret), procurorul află că asasinatul a fost organizat de CROC (Luptătorii Regali ai Occidentului Creştin), care are legături cu guvernul. Forțat să abandoneze investigația, el reuşeşte să pună sub acuzarea de conspirație mai mulți oficiali, inclusiv pe generalul care l-a numit. Televiziunea anunță că datorită acuzațiilor asupra membrilor guvernului, un grup militar a preluat puterea. Un epilog rapid consemnează moartea suspectă a martorilor, reabilitarea acuzaților şi interdicția părului lung, a Beatleşilor, a mişcărilor pentru pace şi a literei Z, ceea ce înseamnă în greceşte „E viu" şi simboliza pe deputat. Gavras a reuşit să surmonteze dificultăți enorme începând găsirea mijloacelor de finanțarea a peliculei, apoi oferind procente din încasări interpreților şi găsind un coproducător în Jacques Perrin, pentru ca apoi compozitorul Mikis Theodorakis, aflat în arest la domiciliu, să nu poată termina muzica filmului. Gavras a utilizat un montaj care impune un ritm alert de thriller american, suspansul fiind în prim plan şi mai puțin detaliile politice. Există chiar şi umor în scenele în care apare informatorul Nick sau în montajul rapid care enumeră persoanele acuzate. Pentru asemenea motive dar şi pentru că asasinatele asupra lui Kennedy şi Luther-King au fost nu cu mult înainte de premieră, filmul s-a bucurat de un succes peste tot deşi teoretic se referea la Grecia anilor 1963-1967. A obținut două premii Oscar (pentru cel mai bun film străin şi pentru montaj) şi alte trei nominalizări (cel mai bun film, scenariu adaptat, regizor).

Nu trebuie uitat că o contribuție importantă la crearea unei atmosfere specifice Greciei şi Balcanilor în genere a avut-o şi muzica compozitorilor greci Manos Hadjidakis în *America, America*, *Niciodată duminica* şi *Topkapi*, respectiv Mikis Theodorakis în *Zorba grecul* şi *Z*, ca şi în altele în deceniile următoare.

Actrițele Melina Mercouri (blondă cu ochii verzi şi voce de fumătoare, cu o personalitate puternică) şi Irene Papas (brunetă cu trăsături bine conturate, cu o figură clasică, parcă destinată rolurilor tragice), după succesul repurtat în *Niciodată duminica*, respectiv *Zorba grecul şi Z*, au fost distribuite şi în alte roluri de femei din Balcani. Irene Papas a avut roluri de femeie-partizan grecoaică în *Tunurile din Navarone* sau iugoslavă în *Sutjeska* (1973, Iugoslavia, R: Stipe Delić). La fel, actrița greacă Brioni Farrell a avut un rol de evreică salvată de partizanii iugoslavi în *Partizani/ Tactical Guerilla* (1974, SUA-Iugoslavia-Liechtenstein, R: Stole Janković). De asemenea, la cinci ani după *Zorba grecul* producătorii au ales pe Quinn şi Papas pentru rolurile principale ale părinților din *Visul regilor/ A Dream of Kings* (1969, SUA, R: Daniel Mann, după romanul omonim al lui Harry Mark Petrakis). Este o poveste emoționantă a unui grec din Chicago care strânge bani pentru o călătorie peste ocean căci crede cu încăpățânare că fiul său grav bolnav se va face bine în țara strămoşilor. În mod similar, actrița de orgine turcă Magali Noël (n. în 1932 la Izmir) s-a specializat în roluri de femeie fatală, uneori chiar de frumusețe mediteraneană sau balcanică în *Z*, *Femeia din Beirut/ La dama de Beirut* (1965, Spania-Franța-Italia, R: Ladislao Vajda) sau *În gura lupului/ Dans la gueule du loup* (1961, Franța, R: Jean-Charles Dudrumet). Actrița italiană de origine croată Sylva Koscina s-a întors în țara pe care a părăsit-o în copilărie pentru a interpreta o femeie care are un frate şi un iubit partizani în *Bătălia de pe Neretva/ Bitka na Neretvi* (1971, Iugoslavia-SUA-Italia-Germania, R: Veljko Bulajić)[14]. A mai interpretat o grecoaică antică, pe Iole, soția lui Hercule, în producțiile italiene de tip peplum *Muncile lui Hercule/ Le fatiche di Ercole* (1958) şi *Hercule şi regina Lidiei/ Ercole e la regina di Lidia* (1959) regizate de Pietro Francisci. Cooptarea lui Mikis Theodorakis şi a actrițelor Irene Papas şi Sylva Koscina la realizarea unor filme cu partizani în Iugoslavia trebuie interpretată şi ca un demers al autorităților iugoslave care au dorit să utilizeze pe lângă alte vedete internaționale şi potențialul expresiv local al actrițelor, respectiv al muzicii. Astfel, muzica lui Mikis Theodorakis a fost utilizată în *Sutjeska* şi *Partizani/ Tactical Guerrila*. Lor trebuie să le adaugăm alți actori originari din Iugoslavia precum Elma Karlowa (Selma Karlovaț) în *Căpitanul Leşi/ Kapitan Leşi* (1960, R: Živorad Žika Mitrović) sau Charles Millot (Veljko Milojević) în *Bătălia de pe Neretva* şi alte filme[15]. Nu trebuie omisă şi o contribuție precum cea la realizarea costumelor pentru mai multe filme balcanice (*Stella* lui Michael Cacoyannis, *Niciodată duminica*) sau despre Balcani (*Topkapi*, *Oedip rege/ Oedipus the King*, 1967, M.Britanie, R: Philip

Saville) de către Theoni V. Aldredge, cunoscută şi ca Denny Vachlioti, precum apare pe generice până în 1967. Ea s-a născut la Salonic şi şi-a început cariera în Grecia, apoi a avut apoi o carieră internaţională. A obţinut două nominalizări la Oscar pentru costumele filmelor *Niciodată duminica* şi *Phaedra* în 1961, respectiv în 1963, obţinând premiul în 1975 pentru contribuţia la *Marele Gatsby/ The Great Gatsby* (1974, SUA, R: Jack Clayton).

A 25-a oră/ La Vingt-cinquième heure (1967, Franţa-Italia-Iugoslavia, R: Henri Verneuil) este o adaptare a romanului omonim (1949) al scriitorului român exilat C. Virgil Gheorghiu (1916-1992) şi constituie probabil cel mai bun film despre România. El redă metonimic destinul României din al doilea război mondial şi intrarea ei în lagărul sovietic prin intermediul suferinţelor unui ţăran român. Ironia soartei îl face să ajungă într-un lăgar de evrei datorită numelui său, apoi pentru scurtă vreme e folosit de propaganda nazistă ca exemplu de arian gotic din Carpaţi, pentru a fi din nou internat în lagăr de americani ca membru SS deşi îşi ajutase colegii de lagăr să evadeze. Romanul continuă istoria suferinţelor lui Johann povestind întoarcerea acestuia în România şi speranţa lui de a se întoarce în Apus dar el e arestat din nou în ţară, de data aceasta ca român. Semnificaţia orei 25 din titlu reprezintă concluzia la care ajunge scriitorul Traian Koruga, prietenul şi tovarăşul său de suferinţă din lagărul american, înainte de a se sinucide, exasperat de faptul că era închis dintr-o eroare: e prea târziu, omul nu mai are nici o scăpare, fiind robul mecanismelor create de el însuşi, al birocraţiei. Deşi filmul a fost realizat în 1967, într-o perioadă de liberalizare a României, este simptomatic faptul că a fost turnat parţial în Iugoslavia şi a fost difuzat la noi abia în timpul revoluţiei, în ianuarie 1990, de către televiziune[17], probând astfel faptul că liberalismul din România a avut limite. Aluziile la regimul de ocupaţie al României de către armata sovietică şi ecranizarea operei unui scriitor român anticomunist n-ar fi putut fi acceptate. Deşi personajele din film nu vorbesc româneşte, atmosfera românească este reconstituită fidel prin filmarea în localităţi româneşti din Voievodina, utilizarea dansului şi muzicii româneşti (există chiar o scenă în care Anthony Quinn şi Virna Lisi dansează pe muzică populară românească), a inscripţiilor şi uniformelor româneşti, chiar şi a afişelor de propagandă din epocă sau ale tablourilor cu regele Mihai şi mareşalul Antonescu. Alte merite ale filmului le constituie distribuţia excelent aleasă şi umorul amar administrat în doze suficiente pentru ca povestea să nu alunece spre melodramă. Dacă am rezuma destinul lui Johann Moritz am conchide că genul filmului este tragicomedia însă acest lucru i-ar minimaliza probabil valoarea. Tocmai de aceea el şi chiar şi alte câteva personaje funcţionează excelent deopotrivă atât ca destine individuale, cât şi ca simboluri. Deşi tot ceea ce i se întâmplă este tragic, el nu poate fi un personaj tragic căci e doar un ţăran naiv şi cel mai adesea nu poate înţelege semnificaţia şi consecinţele evenimentelor. Johann Moritz vorbeşte rar însă prim-planurile cu Anthony Quinn sunt mai sugestive decât cuvintele. El interpretează un ţăran rupt de mediul rural, care nu poate înţelege nimic măcar din cauza barierei lingvistice căci interlocutorii săi din momentul deportării vorbesc idiş, maghiara, germana şi engleza. De aceea, Quinn mizează pe o transformare a personajului prin mijloace minimale: atitudinea mândră şi zâmbetul cu toţi dinţii din scena de la botez sunt înlocuite de o ulterioară încovoiere şi un zâmbet timid. Se poate spune că Johann Moritz este întotdeauna în contradicţie cu timpul ca un adevărat ţăran retrograd şi o victimă a tuturor autorităţilor, fie ele române, ungare, germane, americane sau sovietice[19]. Chiar şi calităţile lui şi ale soţiei se întorc împotriva lor. Botezul fiului său îl face să renunţe la plecarea în America iar discursul lui Hitler de la radio care îl îngrijorează pe preotul Koruga, pe el îl deranjează doar pentru că trezeşte nou-născutul. Suzana stârneşte poftele jandarmului Dobrescu atunci când îşi ridică poalele pentru a frământa lutul din care făcea cărămizi pentru casă iar ironia ei îi inspiră acestuia ideea că atunci când Johann ar fi departe el ar putea să o aibă. Tocmai când Suzana făcea demersuri pentru a-l elibera din lagărul de evrei, forţa dovedită de Johann la săpat şanţuri îl determină pe bogatul Abramovici să plătească şi evadarea lui pentru a căra valizele evreului. Suzana, instruită de preotul Koruga, a divorţat de Johann pentru a nu i se confisca bunurile. Dar chiar şi înţelepciunea tradiţională a preotului nu mai face faţă vremurilor căci până la urmă şi fiul acestuia devine o victimă[18]. Se poate spune că Johann este deopotrivă şi o victimă a propagandei de toate felurile. Evadat din lagărul românesc, este prins în Ungaria căci a refuzat să-i însoţească pe evrei în Elveţia şi este trimis într-un lagăr din Germania într-un lot format exclusiv din străini datorită atitudinii duplicitare a autorităţilor maghiare care aplicau solicitările naziştilor dar care încercau totodată să apară tolerante cu propriii cetăţeni. În lagărul german unui savant rasist i se pare că fizionomia lui este ariană iar faptul că provine din Transilvania îl determină pe acesta să-l proclame got, să-i publice

fotografiile în reviste de propagandă şi să-l înroleze în trupele SS tocmai la sfârşitul războiului. Ulterior îşi salvează foştii colegii de lagăr împuşcând de unul singur soldaţii din escortă iar un membru al rezistenţei franceze încearcă să explice unui american meritele lui Johann. Americanul pare că înţelege şi aprobă dând din cap dar românul ajunge într-un lagăr german datorită tatuajului de membru al trupelor SS. Ajunge să fie acuzat la Nürnberg din cauza zelului unui procuror care consideră că şi el e vinovat deoarece mulţi oameni au suferit din cauză că nu au corespuns datelor lui fizice publicate în revistele germane. Neînţelegând nimic la proces, Johann zâmbeşte la un moment dat, astfel încât procurorului şi zâmbetul i se pare cinic. Este interesant că regizorul crează un dublu climax, adăugând rechizitoriului sever un alt moment de tensiune după câteva secvenţe. Scena din tribunal devine şi mai dramatică atunci când Johann aude numele Suzanei, vede o scrisoare în mâinile avocatului, se repede să o ia dar e împiedicat de gărzi căci nu e locul şi timpul ca cineva să-i traducă. Avocatul din oficiu păruse dezarmat dar în ultimul moment a decis ca în loc să pledeze, să citească o scrisoare de la Suzana care rezuma toate suferinţele lor şi care va impresiona juriul. Filmul se încheie apoteotic: într-o gară germană Johann se întâlneşte cu Suzana. Ea e însoţită de fiii lui care îl privesc neîncrezător dar şi de un un copil mic, blond, care îi surâde candid. Este copilul rezultat în urma violării Suzanei de către un soldat sovietic, aşa cum relatase ea în scrisoare. Un fotograf care aşteptase în zadar un general îşi aminteşte de cazul lui şi îl pune să ia în braţe copilul blond şi îl îndeamnă să zâmbească iar şi iar pentru o fotografie care să ilustreze bucuria reunirii unei familii după război.

Regizorul Henri Verneuil (Achod Malakian, 1920-2002), născut în Turcia într-o familie de armeni care a emigrat la Marsilia, a reprodus în *Familie reînnăscută/ Mayrig* (1991, Franţa) şi destinul familiei şi neamului său, condamnaţi la exod după genocidul din 1915-1916. De fapt, el a adaptat în acest ultim film al său, ca şi în varianta unui miniserial realizat după doi ani, romanul de succes cu acelaşi titlu (1985), prima din scrierile sale autobiografice. Căutarea unui nou cămin este văzută cu inocenţa copilului iar mama („mayrig" în armeană, interpretată de Claudia Cardinale) reprezintă reperul familiei dezrădăcinate. Acest ultim film al său este lung şi patetic pe alocuri poate pentru că este al său într-o măsură mult mai mare decât toate celelalte. În acest sens, regizorul mărturisea că la montaj a resimţit dificultatea de a rezuma viaţa mamei sale în câteva ore[19]. Alt film al său, *Spărgătorii/ Le Casse* (1971, Franţa-Italia-Grecia) are acţiunea la Atena, iar Omar Sharif, specializat în roluri etnice, interpretează un poliţist grec corupt pe urmele unui hoţ de smaralde (Jean-Paul Belmondo).

Regizorul sârb exilat Duşan Makavejev a apelat la procedeul anglo-saxon al utilizării unei ţări fictive, având în vedere totuşi patria sa[20] pentru o comedie nonconformistă. *Manifesto* (1988, SUA, R: Duşan Makavejev) este o comedie politică care adaptează foarte liber nuvela postumă a lui Emile Zola „Pentru o noapte de dragoste"/ „Pour un nuit d`amour". În anii `20, în mica ţară central-europeană Waldheim, regele (Enver Petrović) are programată o vizită într-un sat mic liniştit. Dar se dovedeşte că satul e doar mic, dar nu e sigur aşa cum se aşteptau serviciile secrete. Anarhista Svetlana Vargas (Camilla Soeberg), însoţită de un camarad, Christopher (Erich Stoltz), se întoarce în satul natal pentru a-l asasina pe rege. Cei doi sunt împiedicaţi să-şi realizeze planurile căci în toate ungherele sunt ascunşi agenţi iar cei doi se complică în aventuri sexuale. Christopher uită de bombă în braţele femeilor iar Svetlana trebuie să rezolve vechi legături amoroase, cu un fetişist şi un poştaş ardent. Evocarea statului imaginar e palidă dar pitorească (şi datorită imaginilor idilice realizate de Tomislav Pinter) precum la autorii anglo-saxoni, chiar onomastica utilizată e ambiguă (nume maghiare, slave şi internaţionale), în schimb critica a remarcat umorul şi senzualitatea din acest film independent. Deşi s-a încercat să se evidenţieze un caracter anticipativ al peliculei în ceea ce priveşte destinul Iugoslaviei după cel de-al doilea război mondial, se poate vorbi mai degrabă de o latură parodică. În film apare şi un doctor pe nume Lombrosow (!) iar Svetlana este o revoluţionară care a ilustrat mai degrabă revoluţia sexuală în legături cu bărbaţi din toate mediile. De asemenea, Christopher e comic atunci când reflectează în pat în timpul unei partide de amor că cei care mănâncă prăjituri în timp ce alţii mor de foame, merită să fie aruncaţi în aer. Makavejev nu a fost însă singurul regizor balcanic care a preluat procedeul anglo-saxon al creării unei ţări balcanice imaginare căci prolificul regizor turc Orhan Aksoy în comedia sentimentală *Mincinosul/ Yolanci* (1965, Turcia) s-a inspirat şi el alături de englezi şi americani din romanul escapist „Prizonierul din Zenda" al lui Anthony Hope. Pe de altă parte, în Iugoslavia a fost realizat după romanul australianului Morris L. West (1916-1999) „Marele articol"/ „The Big Story" (1957) un

thriller, *Drumul întortochiat/ The Crooked Road/ Krivi put* (1965, M. Britanie-Iugoslavia, R: Don Chaffey), localizat într-un stat din Balcani nenumit, putând astfel să se refere la dictatură şi corupţie dar menajând susceptibilităţile vreunui guvern anume. Ziaristul american Richard Ashley (interpretat de Robert Ryan) descoperă detalii murdare ale activităţii unui important politician, ducele italian Vittorio de Orgagna (Stewart Granger). Dar dragostea pentru Cosima, soţia lui Orgagna (interpretată de Nadia Gray, de origine română!) complică lucrurile. Localizarea în Balcani de data aceasta nu mai ţine de escapism, ci de utilizarea tradiţiei dictaturilor locale pentru a face mai credibilă o dictatură fictivă. Cu greu putem face legătura între ducele italian fictiv şi ducele de Spoletto devenit rege al Croaţiei în 1941 iar dictatura coloneilor în Grecia a început doi ani mai târziu după turnarea filmului.

Feride Çiçekoglu a contribuit în calitate de coscenaristă la *Călătoria speranţei/ Reise der Hoffnung/ Umud'a yolculuk* (1990, Elveţia-Turcia-M.Britanie, R: Xavier Koller), o dramă a emigraţiei kurzilor care obţinut premiul Oscar pentru film străin în 1991. Haydar îşi vinde vitele şi pământul pentru a ajunge ilegal în Elveţia. După ce plăteşte ultimii bani călăuzei el este abandonat împreună cu soţia şi copilul său într-o trecătoare în Alpi. Viscolul îi face să se piardă unul de celălalt iar copilul moare.

Regizorul francez de origine algeriană şi romă Tony Gatlif a realizat două filme şi despre ţiganii din Balcani. În forma unei călătorii prin India, Egipt, Turcia, România, Ungaria, Slovacia, Franţa şi până în Spania, documentarul *Călătorie sigură/ Latcho drom* (1993, Franţa) descrie viaţa ţiganilor fără comentariu sau dialoguri. Muzica, dansul, şi costumele ţiganilor din diverse ţări susţin o naraţiune doar prin leit-motivele călătoriei şi ale elementelor primare precum focul şi apa. Secvenţele din România se bazează pe sonorităţile „Tarafului haiducilor", grup de 13 muzicanţi romi utilizat şi în filmul următor. *Străinul nebun/ Gadjo dilo* (1997, Franţa-România, R,: Tony Gatlif) reprezintă călătoria muzicologului francez Stéphane (Romain Durif) în România în căutarea cântăreţei Nora Luca, pe care o ascultase pe o casetă de la tatăl său. Într-o seară îl întâlneşte pe căldărarul Izidor (Ovidiu Bălan) şi îi spune că o caută pe cântăreaţă. Ţiganul pare că îl înţelege şi îl duce în satul său. Stă acolo câteva luni crezând că Izidor îl va duce la cântăreaţă până la urmă. Locuitorii nu îl simpatizează la început căci vine dintr-un loc unde oamenii îi consideră hoţi dar apoi încep să se obişnuiască cu el. Sabina (Rona Hartner), care a fost măritată cu un belgian, este reticentă faţă de el dar apare o atracţie între cei doi iar ea devine interpreta lui. Francezul adoptă stilul de viaţă al ţiganilor şi descoperă astfel că nimeni nu înţelesese nimic din ceea ce încercase să spună până atunci. Este dus pe rând la diverşi cântăreţi dar, bineînţeles, nu o găseşte pe Nora Luca. Deşi filmul pare uneori un studiu antropologic, majoritatea interpreţilor sunt amatori iar intriga este bazată pe motivul cunoscut al călătoriei străinului într-un mediu exotic, există pe lângă atracţia dintre francez şi ţiganca Sabina şi un fir dramatic abia schiţat, furnizat de încăierarea care a dus la arestarea fiului lui Izidor şi care pune în pericol întreaga comunitate de ţigani din sat. Filmele lui Tony Gatlif au avut un mare răsunet internaţional căci *Latcho drom* a primit un premiu la secţiunea „Un Certain regard" de la Cannes (1993) iar *Gadjo dilo* a obţinut în 1999 premiul César pentru cea mai bună muzică de film (Tony Gatlif) şi nominalizări la acelaşi premiu pentru cel mai promiţător actor (Romain Durif) şi cea mai promiţătoare actriţă (româncа Rona Hartner).

O recentă mostră de călătorie comică şi plină de peripeţii prin Serbia, România, Bulgaria şi Turcia o oferă *În iulie/ Im Juli* (2000, Germania) al regizorului german cu rădăcini turce Fatih Akin. Un timid profesor de liceu îşi ia inima în dinţi şi întreprinde o călătorie cu maşina la Istanbul în căutarea unei frumoase turcoaice pe care a întâlnit-o la Hamburg. Aventurile sunt deopotrivă comice şi dramatice căci la un moment dat rămâne fără automobil şi fără paşaport, apoi e nevoit să călătorească în cel al unui gangster local care are un cadavru în portbagaj.

Considerăm că prin participarea încă din anii `20 a unor actori şi scenarişti balcanici la realizarea a peste 27 de filme străine despre patriile lor, ca şi prin contribuţiile ulterioare ale unor mari nume precum regizorii Jean Negulescu, Elia Kazan, Henri Verneuil, Michael Cacoyannis, Constantin Costa-Gavras şi Duşan Makavejev, a actriţelor Elvira Popescu, Melina Mercouri, Irene Papas, Sylva Koscina, Brioni Farell, a unor scriitori precum Nikos Kazantzakis şi C. Virgil Gheorghiu, ca şi a compozitorilor Manos Hadjidakis şi Mikis Theodorakis s-a putut face o trecere firească de la filmele despre Balcani la filmele balcanice iar imaginea Balcanilor a ieşit treptat din clişee, căpătând un parfum inconfundabil.

NOTE

1. Călinescu, G. – *op.cit.*, p. 364, 366.
2. *Ibidem*, p. 517, 521-522.
3. *Ibidem*, p. 494, 496.
4. Cernat, Manuela-*Jean Negulescu*, Ed. Alo, Bucureşti!, Bucureşti, 2000, p. 42, 47.
5. Kosanović, Dejan, Tucaković, Dinko – *Stranci u raju, Biblioteka vek*, Belgrad, 1998, p. 66-84.
6. Kosanović, Dejan – *Kino u Bosnu-Herțegovinu 1897-1945*, Naucina KMD, Feniks Film, Belgrad, 2005, p. 40.
7. Producția cinematografică din România 1930-1948, Ed. Alo, Bucureşti!, Bucureşti, 1998, p. 187.
8. Caranfil, Tudor – *op.cit*., p. 260 şi Producția cinematografică din România 1930-1948, p. 178-179.
9. Acestea sunt: *Tricoche şi Cacolet/ Tricoche et Cacolet* (Franța, 1938, R: Pierre Colombier, producător Emile Natan), *Educația prințului/ Education de prince* (Franța, 1938, R: Alexander Esway) şi *Valetul stăpân/ La valet maître* (Franța, 1941, R: Paul Mesnier).
10. Rolurile de est-europeană sunt: poloneza Sonia în *Verişoara mea din Varşovia/ Ma cousine de Varsovie* (Germania, 1931, R: Carmine Gallone, omonimă a lui Louis Verneuil), Nadia în *A Venise, une nuit* (Franța, 1937, R: Christian-Jaque), unguroaica Mariska în *Eusebiu deputat/ Eusebe depute* (Franța, 1938, R: André Berthomieu), contesa poloneză Stacia Bathcefskaia în *Nouă celibatari/ Ils etaint neuf celibataires* (Franța, 1939, Sc, R: Sacha Guitry), rusoaica Sonia Vorochine în *Paradisul pierdut/ Paradis perdu* (Franța, 1940, R: Abel Gance Cu: Jany Holt), Vera Termutzki în *Vârsta de aur/ L 'Age d 'or* (Franța, 1942, R: Jean de Linur), Sofia în *Domnişoara Swing/ Mademoiselle Swing* (Franța, 1942, R: Richard Pottier Cu: Jean Murat-Armand de Vincy, Elvire Popesco-Sofia, Saturnin Fabre-Gregoire Dimitresco).
11. www.hollywood.com/celebs/detail/id/194298.
12. http:/www.evesmag.com/kazan.htm
13. Corobca, Liliana – *Personajul în romanul românesc interbelic*, Ed. Unibuc, Bucureşti, 2003, p. 43. Vezi şi Amzulescu, Alexandru I., Cântece bătrâneşti, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974, p. 215-223.
14. Participase şi anterior la un film turnat în Iugoslavia – *Michel Strogoff* (1956, Franța-Germania-Italia-Iugoslavia, R: Carmine Gallone), în care a interpretat rolul Sangarrei, o țigancă care îşi utiliza farmecele pentru a spiona.
15. În schimb, în România comunistă doar compozitorul de origine română Vladimir Cosma a putut scrie muzica pentru o coproducție filmată pe meleagurile natale, miniseria *Les Aventures de Tom Sawyer/ Aventurile lui Tom Sawyer* şi *Moartea lui Joe Indianul* (1968, România-Franța-R.F.Germania, R: Mihai Iacob şi Wolfgang Liebeneiner).
16. O copie a filmului exista de 20 de ani la Arhiva Națională de Filme dar el a fost vizionat şi comentat în cercuri restrânse iar prima proiecție publică a avut loc, în mod semnificativ, abia în timpul revoluției.
17. Se poate spune că într-un fel Johann Moritz este o victimă întârziată şi a autorităților austro-ungare care, prin campania de asimilare forțată, au maghiarizat sau germanizat numele unor români din Transilvania.
18 Relația de prietenie dintre preot şi fiul său scriitor cu familia lui Johann aminteşte de cea dintre țăranul Ion, învățătorul Herdelea şi fiul acestuia, tot scriitor, din romanul „Ion" (1920) de Liviu Rebreanu şi ecranizarea acestuia *Ion – blestemul pământului, blestemul iubirii* (1979, R: Mircea Mureşan).
19. Kamo Mailyan-Mayrig în *168 Hours Weekly Online*/ 28 aprilie 2006, vezi www.168.am/en/articles/2227.
20 Se poate găsi şi un precedent în Iugoslavia: romanul satiric „Banchetul din Blitva"/ „Banket u Blitvi" (1939) al scriitorului croat Miroslav Krleža (1893-1981), despre un regim totalitar în statul baltic imaginar Blitva.

4. Influenţarea filmului balcanic de către filmul despre Balcani şi invers

Dacă Balcanii n-ar exista, ei ar trebui inventaţi.

Herman Keyserling

Analizând operele literare şi filmele despre Balcani reies o serie de trăsături constante ale ţărilor şi locuitorilor din aceste locuri. O parte din reprezentările occidentale sunt memorabile iar unele din ele au reprezentat clişee preluate de alţi creatori, inclusiv din Balcani.

Clima Balcanilor apare în reprezentările străine în general conform cu realitatea, adică blândă, adesea mediteraneană (*Masca lui Dimitrios*, *Zorba grecul*), dar aspră în munţi („Aripi albe peste Serbia") sau iarna, când se produc înzăpeziri („Trenul de Istanbul", *Crima din Orient Expres* al lui Sidney Lumet). Peisajul sălbatic, înapoierea şi superstiţiile locuitorilor apar în „Dracula" şi unele filme care l-au prelucrat precum *Balul vampirilor/ The Fearless Vampire Killers or Pardon Me, Your Teeth Are in My Neck* (1967, SUA-M. Britanie, R: Roman Polanski) şi *Dracula/ Bram Stoker 's Dracula* (1992, SUA, R: Francis Ford Coppola), în „Castelul din Carpaţi" sau *Oamenii-pisici* şi se păstrează până la aluziile din *Harry Potter şi piatra filozofală*. Pe lângă acestea se păstrează ritualuri arhaice şi relaţii de clan (*Cavalerul din Kruja*). În plus, există multă corupţie (*Masca lui Dimitrios*, „Povestiri din Magrebinia", „Iarna decanului", *Spărgătorii*, *Expresul de la miezul nopţii*), persistă prejudecăţi bazate pe o morală tradiţională (*Insula*), se practică vânzarea copiilor (*Clipa ei de satisfacţie*), violenţa conjugală (*Femeia care a dat*) şi violul (*Un fiu al conflictului*, *Clipa ei de satisfacţie*). Călătoria în Balcani poate fi periculoasă (*Neînfricatul*, *Expresul de la miezul nopţii*, *Geanta de vânătoare*), mai ales în timpul războiului rece (*Sofia*, *Nu beţi apa!*), când unii locuitori fac parte din rezistenţa anticomunistă (*Acţiunea tigrului*).

Bărbaţii au caractere rudimentare, lucru care transpare dintr-o gelozie exacerbată („Zaïre", *Femeia care a dat*, *Văduva veselă* a lui Stroheim) iar femeile sunt cel mai adesea fiinţe pasive însă dragostea (*Povestea ei de dragoste*) sau sărăcia (*Impostoarea adorabilă*) le pot transforma în fiinţe intrepide. Oraşele sunt cosmopolite (*Masca lui Dimitrios*, *Spărgătorii*), orientale (*Jefuitorul*, „Îndoieşte-te, cruciatule!"), un amestec de orientalism şi cosmopolitism (*Călătorie spre teamă*, *Topkapi,* „Oraşul răsfăţat", *Întâmplările războiului*), fie afectate de crize economice ale regimurilor comuniste („Iarna decanului") sau ale tranziţiei (*Gigi, Monica... et Bianca*). Populaţia este amestecată („Dracula", povestirile lui Saki, „Povestiri din Magrebinia", „Molvania. Un tărâm neatins de stomatologia modernă"), există fenomenul dragostei interetnice şi interconfesionale („Omul de aur", *Captivul, Rondul de noapte*) şi un număr mare de ţigani („Tzigane", *Dracula/ Bram Stoker 's Dracula, Străinul nebun*). În zonă este o stare aproape perpetuă de tulburări politice determinată de rebeli (la Byron, în *Contele de Monte Cristo*, *Cavalerul din Kruja*), revoluţionari („Elada", „În ajun", „Secretul de la Chimneys", *Un fiu al conflictului*, *Trenul de Istanbul*, *Mica revoluţionară*, *Impostoarea adorabilă*, *Un om obişnuit*, *Prinţul şi dansatoarea*), comploturi şi asasinate (*Beverly de Graustark*, *Alteţa Sa regală*, „Secretul de la Chimneys", „Povestiri din celălalt buzunar", *Văduva veselă* al lui Erich von Stroheim, „Mâinile murdare"), spionaj (*Neînfricatul, Călătorie spre teamă, Masca lui Dimitrios*, „Aripi albe peste Serbia", *Operaţiunea Istanbul*, *Acţiunea tigrului*, *Morile de vânt ale zeilor*) şi războaie între statele din zonă (*Armele şi omul*, povestirile lui Saki, *Alteţa sa Regală*, *Captivul*). Statele sunt mici, instabile (*Văduva veselă*, povestirile lui Saki) şi de aceea marile puteri intervin aici în scop pacifist, civilizator („Muntenegrenii", *Capelanul*

diavolului, *Fiul lui Monte Cristo, Sofia*) sau în interes propriu („Secretul de la Chimneys", *Cavalerul din Kruja*, „Mâinile murdare", „Oraşul răsfăţat", *Întâmplările războiului*). Conducătorii nu sunt aleşi democratic, sunt fie despoţi orientali („Zaïre", „Răpirea din serai", *Jefuitorul*), monarhi slabi datorită luptelor dinastice (*Prizonierul din Zenda* şi „Rupert de Hentzau") sau decadenţei („Amorurile unui hospodar"), fie preşedinţi dictatori („Iarna decanului", *Morile de vânt ale zeilor*, *Boris şi Nataşa*). Locuitorii sunt viteji („Morlacii"), chiar cuceriţi nu se resemnează, devin deci haiduci („Cârjaliul" şi „Şalul negru" de A.S. Puşkin), luptători pentru independenţă („Elada", „Montenegro", „Pilotul de pe Dunăre", „În ajun") sau partizani (*Tunurile din Navarone*, „Aripi albe peste Serbia", *Rolls Royce-ul galben*). Dar sunt şi destui bandiţi („*Pilotul de pe Dunăre*", „Prin prăpăstiile Balcanilor" de Karl May, *Neînfricatul*, *Masca lui Dimitrios*). Locuitorii din Balcani, mai ales cu sânge nobil, exercită o fascinaţie cuceritoare asupra vesticilor şi americanilor („Dracula", *Prinţul vagabond*, *Neînfricatul*, *Impostoarea adorabilă*, „Frontiera întunecată"), astfel încât chiar şi escrocii au succes mai ales în ipostaza de nobili (*Manolescu – regele impostorilor*, *Poarta de aur*). În mod previzibil emigranţii proveniţi de aici pot fi spioni (*Sofia*), oameni care îşi ascund originea (*Noaptea bulgară*), escroci (*Poarta de aur*), vagabonzi (***71 de fragmente ale unei cronologii a şansei***), studenţi eminenţi (*Clipa ei de satisfacţie*), femei căsătorite din interes (*Vă găsesc fermecător*) sau oameni care au suferit în ţara natală (*Clipa ei de satisfacţie*, *Impostoarea adorabilă, Familie reînnăscută*), inclusiv din cauza războiului (*E la nave va, Casablanca*).

În cazul personajelor filmelor balcanice constatăm că ele au fost anticipate uneori în filmele despre Balcani dar în alte cazuri acestea din urmă au preluat tipologia de la scriitori balcanici[1]. Avem în vedere o tipologie care poate aparţine societăţii tradiţionale dar susceptibile de a funcţiona alegoric şi în afara acesteia.

Încă în filmele mute *Clipa ei de satisfacţie* şi *România, ţara dragostei* realizatorul american, respectiv francez, au imaginat romance care au trebuit să-şi părăsească satul din cauza ruşinii unor sarcini în afara căsătoriei. În aceste cazuri realizatorii au îmbinat perspectiva asupra unei societăţi tradiţionale cu un final reparatoriu, într-o viziune umanitarist-occidentală. Dacă în melodrama grecească *Dragoste şi valuri/ Eros kai kimata* (1927, R: Dimitris Gaziadis) o fată de pe o insulă este compromisă după idila cu un turist atenian însă pescarul îndrăgostit de ea o iartă, motivul reapare în filmul din 1957 al lui Michael Cacoyannis *Fata în negru/ To Koritsi me ta mavra* în care Marina (interpretată de Elli Lambetti), fiica unei femei adultere, este victima bărbaţilor din Insula Hydra căci aceştia o acostează şi nu acceptă idila ei cu un turist din Atena, ba chiar pun la cale o farsă cu final tragic. Tot în 1957 *Odisee neagră/ Dark Odissey*, un film independent american regizat de William Kyriakis şi Radley Metzger, propune o poveste despre răzbunarea onoarei. Un marinar grec, Yanni, îşi părăseşte vasul şi rămâne ilegal în America pentru a-l ucide pe cel care a provocat moartea surorii sale. Renunţă însă la planurile sale după ce e cucerit de o grecoaică americană, emancipată după standardele din satul său. Filmele lui Jules Dassin propun două variante ale femeii păcătoase în interpretarea Melinei Mercouri: Katerina, prostituata rurală prizonieră a unui mediu tradiţional din *Cel care trebuia să moară* şi Ilya, prostituata citadină hedonistă din *Niciodată duminica*. *Felinarele roşii/ Ta Kokkina fanara* (1963, Grecia, R: Vassilis Georgiadis) propune în spirit umanitarist-occidental clemenţa pentru păcatele a cinci prostituate dintr-un bordel atenian căci fiecare are povestea ei tristă şi o motivaţie, precum plata studiilor pentru un fiu a cărui existenţă este ţinută secretă. *Zorba grecul* ilustrează ipostaza extremă a destinului femeii păcătoase într-o societate tradiţională căci văduva (interpretată de Irene Papas), care a primit noaptea în casă un străin şi a provocat sinuciderea unui admirator localnic, este omorâtă cu pietre[2]. La fel şi *Evdokia* (1971, R: Alexis Damianos). Nu trebuie uitat însă că *Cel care trebuia să moară* şi *Zorba grecul* au fost adaptări după Nikos Kazantzakis iar regizorul ultimului film este grec. Motivul femeii păcătoase a fost abordat tangenţial şi în filme precum *Porto-franco* (1961, R: Paul Călinescu), *Calul roşu/ Ţrveniot kon* (1981, Iugoslavia, R. Macedonia, R: Stole Popov), *Drumul/ Yol* (1982, Turcia-Elveţia-Franţa-Germania, R: Ylmaz Gűney, Şerif Gőren), până la recentele *Noro* (2001, R: Radu Gabrea), *Flori negre/ Lule të kuqe, lule të zeza* (2003, Albania, R: Mevlan Shanaj), *Azucena* (2003, România, R: Mircea Mureşan), *Italiencele* (2004, România, R: Napoleon Helmis), *Bal-Can-*

Scenă din *Fata în negru*

Can (2005, Italia-R.Macedonia-M.Britanie, R: Darko Mitrevski), *Şi totul era nimic* (2006, România, R: Cristina Nichituş), ultimele patru abordând deja chiar problema traficului de femei în vederea prostituţiei[3]. La rândul său, *Grbavica* (2006, Austria-Bosnia şi Herţegovina-Germania-Croaţia, R: Jasmila Zbanić) reflectă persistenţa moralei tradiţionale astfel încât o femeie violată în războiul din Bosnia îi ascunde fiicei originea acesteia. Este interesant că violul şi umilinţele femeilor din Bosnia fuseseră obiectul unui cunoscut documentar care s-a bucurat de difuzare internaţională *Chemând fantomele/ Calling the Ghosts* (1996, SUA-Croaţia, R: Mandy Jacobson, Karmen Jelincić) cu zece ani înainte. Documentarul constituie relatarea la persoana întâi a două femei prizoniere în lagărul de la Omarska, în timp ce filmul Jasmilei Zbanić abordează consecinţele şi încercarea eroinei de a ascunde ceea ce i s-a întâmplat. Desigur, în acest caz mai importantă este realitatea dramatică la care se referă cele două filme și care a facilitat succesul amândoura, decât o eventuală influenţă a primului film asupra celui de-al doilea.

Dacă avem în vedere consecinţele adulterului în societatea tradiţională trebuie avute în vedere şi alte filme. Încă din 1924 Jean Mihail a ecranizat în *Păcat* nuvela naturalistă omonimă a lui I. L. Caragiale în care fiul nelegitim al unui preot devine ibovnicul fiicei sale legitime iar preotul înnebuneşte şi îi omoară pe amândoi. În *Dincolo de pod* (1975, R:

Mircea Veroiu, după romanul „Mara" de Ioan Slavici), în Transilvania începutului de secol 20, măcelarul Huber se străduieşte tardiv să-şi ajute fiul nelegitim dar este ucis de acesta considerând că îşi răzbună astfel mama părăsită. Dacă punem în relaţie femeia păcătoasă cu societatea tradiţională putem observa că acest tip de personaj apare şi are de multe ori aceeaşi funcţie ca în westernuri, unde funcţionează o morală maniheistă. În *Ultimul tren din Gun Hill/ Last Train from Gun Hill* (1959, SUA, R: John Sturges) dansatoarea Linda, fosta iubită a lui Craig Belden, sfidează laşitatea locuitorilor şi îl ajută pe şerif să-l aresteze pe ucigaşul soţiei sale iar în final îl salvează pe şerif cu preţul vieţii. Ajutorul din partea Lindei este bine motivat de statutul ei prin care e izolată de localnici. Realizatorii au ales acest final căci nu au vrut însă să lase niciun detaliu ambiguu: ea nu ar mai fi putut rămâne în orăşel dar nici nu l-ar fi putut însoţi pe şerif, care urma să deferească arestatul justiţiei. În mod similar, văduva din *Zorba grecul* nu putea avea o altă soartă. În Turcia anilor `40, unde reformele kemaliste acţionau rapid asupra unei societăţi patriarhale, a apărut *Loviţi târfa!/ Vurun kahpeye* (1949, R: Lutfi Akad), un film care reflectă peristenţa vechilor cutume, încât chiar femeile care mergeau pe stradă fără văl şi cântau erau considerate stricate şi ameninţate cu moartea.

Personajul mut apare pentru prima dată în *Zorba grecul*. El este protejatul văduvei şi cel care încearcă să-l alerteze pe englez despre ceea ce i se pregăteşte văduvei. Este la modul simbolic o întruchipare a inocenţei şi a dificultăţii comunicării cu străinii. Tot un mut încearcă în *Calul roşu* să alerteze sătenii despre snopirea în bătaie a fostului comunist Boris în cârciumă. În acest caz avem de a face cu o ironie amară a lui Stole Popov însă dacă luăm în considerare şi personajul şchiop Vani Urumov (interpretat de Meto Jovanovski), care este unicul care are curaj să spună cu voce tare ceea ce gândeşte şi singurul cu care se împrieteneşte Boris, constatăm că procedeul este redundant. Aproape mut, căci vorbeşte multă vreme aproape doar cu maimuţa sa, este şi Ivan (interpretat de Slavko Stimaţ), îngrijitorul animalelor din grădina zoologică belgrădeană şi fratele lui Marko din *Underground*. Simbolistica acestui personaj este aproape evidentă căci inocenţa nu poate fi decât mută în faţa ororilor războiului, iar faptul că îi vorbeşte maimuţei sugerează că doar ea mai este inocentă. Un inocent este şi păstorul bâlbâit care îl va interpreta pe Isus în sceneţă dar şi în realitate în *Cel care trebuia să moară.* Relaţia lui cu femeia păcătoasă este inversă faţă de cea a lui Isus căci prostituata Katerina va încerca să-l salveze. Este interesant însă că filmul american *Tunurile din Navarone* propune un personaj pseudo-mut cu trei ani înainte de *Zorba grecul*. Camarazii din rezistenţa greacă cred că Anna a rămas mută după ce a fost schingiuită. Mai târziu va rezulta că ea de fapt putea vorbi şi devenise agentă a germanilor cedând în urma torturilor. În acest caz personajul ei are rolul de a compensa asprimea celorlalţi combatanţi greci, sugerând fragilitatea feminină. Pe de altă parte se poate spune că filmul australian *Insula* (1989, R: Paul Cox) preia din *Zorba grecul* localizarea pe o insulă grecească, pe interpreta Irene Papas în rolul uneia dintre cele două femei cu trecut inacceptabil pentru localnici şi un personaj mut.

Nebunul sau retardatul este un alt personaj care apare des în filmele balcanice. Un prim nebun, condamnat la ocnă pentru crimă în locul adevăratului ucigaş, apare în filmul pierdut cu subiect rural *Năpasta* (1927, România, R: Ghiţă Popescu, Eftimie Vasilescu), după drama omonimă (1890) de I.L.Caragiale, ecranizată cu acelaşi titlu şi în 1982 de Alexa Visarion (vezi **IV. 1. Tradiţie, ruralism şi etnografie**). În *Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte* (1971, R: Sergiu Nicolaescu, după nuvela „Moartea lui Ipu" din 1970 a lui Titus Popovici) nebunul satului acceptă să preia asupra sa uciderea comandantului german în schimbul unei slujbe de înmormântare frumoase şi al unor pământuri pentru rudele sale. A doua zi, deşi trupele germane se retrăseseră iar sacrificiul nebunului nu mai e necesar, privirea plină de oroare a unui copil, singurul prieten al nebunului, sugerează condamnarea laşităţii sătenilor. Înfăţişarea evenimentelor din perspectiva unui copil inocent face posibilă restabilirea adevăratelor valori morale. Alţi proşti ai satului completează galeria de personaje rurale din *Pădureanca* (1986, România, R: Nicolae Mărgineanu) sau *Casa din vis* (1991, România, R: Ioan Cărmăzan). Un idiot care îşi petrece timpul în compania copiilor este personaj secundar în *Tata în călătorie de serviciu*. În *Underground* pe lângă fratele ciudat al lui Marko apare şi fratele nebun al Nataliei

(interpretat de Davor Dujmović) care asemeni unui bufon regal îi spune în față lui Hans că Petar Popara îi va veni de hac şi are o încredere copilărească în acesta când pentru sora lui şi orice om normal germanii păreau stăpâni pe Iugoslavia. În *Underground* şi celelalte personaje ajung să trăiască o vreme în afara realității căci scenaristul Duşan Kovacević[4] şi Kusturica au imaginat de fapt o societate de naivi şi idealişti pe care Marko Dren i-a putut minți zeci de ani ținându-i în izolare sub pământ. Exagerarea hiperbolică are în acest caz un dublu efect, comic şi simbolic. Emin, nebunul oraşului, e totodată un inovator şi un agent al progresului în orăşelul izolat din *Vizontele* (2001, Turcia, R: Yilmaz Erdogan, Ömer Faruk Sorak). Un alt nebun al satului, Shlomo (interpretat de Lionel Abelanski) este cel care în *Trenul vieții/ Train de vie* (1998, Franța-Belgia-Olanda-Israel-România, R: Radu Mihăileanu) are ideea salvării unui sat de evrei prin înscenarea propriei deportări cu ajutorul unui tren condus de localnici deghizați în militari germani. Shlomo are o nebunie de geniu care se manifestă nu numai printr-o idee surprinzătoare, ci şi prin solitudine sau replici aproape incomprehensibile pentru ceilalți. Personajele dramei alegorice *Kukumi* (2005, Kosovo, R: Isa Qosja) sunt retardați care sunt părăsiți de personalul azilului după intrarea trupelor NATO dar care nu-şi găsesc libertatea visată. Simbolistica aici este evidentă. Un nebun al satului apare în *Tancul* (2002, România, R: Andrei Enache) iar un retardat care se joacă cu copiii din cartier apare şi în *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii/ Comment j'ai fêté la fin du monde* (2006, România-Franța, R: Cătălin Mitulescu). Un idiot al satului este singurul care îi sprijină pe cei doi prieteni pasionați de cinema în *Bărci din coji de pepene/ Karpuz kabugundan gemiler yapmak* (2004, Turcia, R: Ahmet Ulucay). În *Noro* şi *Visul unei nopți de iarnă/ San zimske noci* (2004, R: Goran Paskaljević) avem de a face cu un copil handicapat locomotoriu, respectiv o fetiță autistă, însă în ambele filme se poate observa că handicapul are şi o funcție alegorică.

Un procedeu pe care filmele balcanice l-au putut prelua din filme despre Balcani precum recentul *Străinul nebun/ Gadjo dilo* îl reprezintă perspectiva observatorului străin, utilizată pentru a obiectiva narațiunea. Străinul este evident un occidental ale cărui reacții față de realitatea Estului potențează antiteza Est-Vest. Față de țigani străinul poate fi însă şi un ziarist sârb precum la Goran Paskaljević în *Îngerul păzitor/ Andjeo cuvar* (1987). Trebuie adăugat că uneori inspirația este din cazuri reale, ceea ce nu contravine însă ideii influenței filmelor străine. Desigur, şi în aceste filme străinul poate veni de bunăvoie, precum fotograful american martor al refugierii grecilor din Asia Mică în 1922 (*Miresele/ Nyfes*, 2004, Grecia, R: Pantelis Voulgaris), sociologul francez François Denis venit să studieze conflictele etnice într-un sat din sudul Bulgariei (*Vizitați de Dumnezeu/ Poseteni ot gospoda/ Même Dieu est venu nous voir*, 2001, Bulgaria-Franța, R: Petăr Popzlatev), antropologul francez venit în Delta Dunării (*Ryna*, 2005, România-Elveția, R: Ruxandra Zenide), ziariştii elvețieni care intrevievează un senator român (*Senatorul melcilor*, 1995, R: Mircea Daneliuc sau ziarista franceză Christine Saubert care investighează după 10 ani moartea colegului ei în timpul revoluției din 1989 (*Sindromul Timişoara*, 2004, România, R: Marius Barna). Adesea însă străinul este prizonier: cronicarul bizantin Velizarie, martor al stabilirii protobulgarilor la sud de Dunăre (*Asparuh/ Han Asparuh*,1981, R: Liudmil Staikov), misionara americană Hellen Stone răpită în mod real în 1901 de comitagiii macedoneni (*Miss Stone/ Mis Ston*, 1958, Iugoslavia, R: Živorad Žika Mitrović, *Măsură pentru măsură/ Mera spored mera*,1981, Bulgaria, R: Ghiorghi Diulgherov), Helga Reinbeck, doctorița germană ajunsă între partizani (*Ultimul pod/ Die Letzte Brücke/ Poslednji most*, 1954, R: Helmut Käutner, Austria-Iugoslavia) sau Liza, reporterița americană capturată de sârbi în conflictul bosniac (*Satele frumoase ard frumos/ Lepa selo lepo gore*, 1996, Iugoslavia, R: Srdjan Dragoević). Apar şi tipuri noi, precum reprezentanții trupelor de menținere a păcii din Bosnia (*No Man 's Land*, 2001, Bosnia şi Herțegovina-Slovenia-Italia-Franța-M.Britanie-Belgia, R: Danis Tanović) sau militarii americani în drum spre Kosovo (*California Dreamin ',* 2007, România, R: Cristian Nemescu). Lor li se adaugă intelectualii autohtoni exilați (*Un sezon la Hakkari/ Hakkari'de Bir Mevsim*, 1983, Turcia, R: Erden Kiral) şi localnicii întorşi în Balcani (*Partizanii/ Partizani/ Tactical Guerilla*, 1974, SUA-Iugoslavia-Liechtenstein, R: Stole Janković, *Înainte de ploaie/ Before the Rain/ Pred dojdot*, 1995, M.Britanie-Franța-R.Macedonia, R: Milcio Mancevski, *15,* 2005, România, R: Sergiu Nicolaescu).

Occident (2002, România, R: Cristian Mungiu) propune chiar două tipuri de observatori: un olandez consultant pentru reformarea poliției și românul întors din Occident pe meleagurile natale.

O parte din filmele mai recente despre Balcani confirmă încercarea de a înțelege zona și chiar de a o recupera firesc ca pe o parte a Europei. În *Mediterraneo* (1991, Italia, R: Gabriele Salvatores) opt militari italieni debarcați pe o insulă grecească repetă întrucâtva experiența lui Ulise de pe insula lui Circe. Pe cei mai mulți dintre ei insula îi farmecă și îi face să uite de război și de casă, ba chiar locotenentul Raffaele Montini, profesor de limbi clasice în timp de pace, face comentarii despre vechea civilizație greacă care relativizează concepția rasistă cu care îi îndoctrinase fascismul italian. Ironia în acest caz este dublă căci pretinsa superioritate rasială a italienilor este mai degrabă infirmată de incompetența celor opt militari care distrug radioul și sunt drogați și furați de un turc, după cum doar locotenentul percepe măreția antichității în satul prăpădit și nu întâmplător acceptă propunerea preotului de a picta biserica. Ceilalți se întorc la epoca de aur și mitologie, după cum sugerează și episodul erotic în care păstorița grecoaică pare că are de-a face cu doi satiri și nu cu soldați italieni. Coabitarea cu localnicii greci și prostituata satului dau impresia de déjà vu, par referiri la *Niciodată duminica* și *Zorba grecul* dar perspectiva este schimbată. Nevestele care au păcătuit cu italienii nu sunt repudiate de bărbații întorși și chiar prostituata are șansa de a se reforma. Deși este vorba de o comedie, ba chiar de o fantezie escapistă întrucâtva, comicul și ironia nu sunt futile căci slujesc în mod surprinzător și constant tema adaptării/ non-adaptării italienilor pe insula grecească. Finalul, în care locotenentul Montini se întoarce să-l viziteze pe Antonio Farina, cel care rămăsese pe insulă cu prostituata, confirmă dacă mai era nevoie demersul recuperativ al zonei într-un spațiu mediteranean cuprinzător, după cum indică și titlul, căci fostul camarad după ce se căsătorise cu Vasilissa deschisese o pensiune turistică. Acolo se stabilise și sergentul Lorusso, cel care spunea că se simțea pe insulă ca în vacanță. Desigur, este semnificativ, de asemenea, și faptul că filmul a fost turnat pe o insulă din Dodecanez sau că în rolul Vasilissei este actrița greacă Vanna Barba. Miniseria în patru episoade *Ultimul prinț din Balcani/ Le Dernier Seigneur des Balkans* (2005, R: Michel Favart) probează cel mai recent deopotrivă interesul pentru recuperarea exotismului balcanic din trecut dar și preocuparea pentru păstrarea unei anume autenticități prin utilizarea expertizei localnicilor. Este o coproducție Franța-Grecia-Polonia-Spania-Bulgaria care adaptează liber romanele „Coline aspre"/ „Viran Dağlar" (1972) și „Macedonia 1900"/ „Makedonya 1900" (1995) ale scriitorului turc Necati Cumali. Este interesant că aceste romane localizate în Balcani ale lui Necati au ca model rizibil pe cele ale lui Alexandre Dumas tatăl iar producătorii au ales adaptarea lor deși, de pildă, însuși scriitorul francez a scris un roman despre Ali Pașa, care se petrecea cam în aceleași locuri. Este într-un fel o recunoaștere a faptului că „localizarea" lui Dumas nu mai corespunde cerințelor actuale. Astfel, de la Necati este preluată istoria unei familii de bei turci din Macedonia care prilejuiește reconstituirea inclusiv a evenimentelor reale din Macedonia istorică, Grecia și Albania dintre 1890-1950, ca și a unor personalități precum Ahmed Zogu, regele Albaniei (interpretat de Tasos Nousias) sau Enver Hoxha (Petăr Popiordanov). Miniseria capătă o doză de autenticitate prin costume și decoruri căci e filmată în Bulgaria iar în câteva roluri apar actori greci și bulgari. Este important de asemenea că imaginea, costumele și muzica aparțin bulgăroaicelor Svetlana Ganeva și Marta Mironska, respectiv lui Mikis Theodorakis. Franceza vorbită de toate personajele este parțial motivată de necesitățile comerciale ale miniseriei dar și de caracterul multinațional al Macedoniei la începutul secolului 20, iar căsătoriile lui Zulfikar (Arnaud Binard) cu o evreică din Salonic și a vărului său cu o grecoaică sunt veridice dar sugerează și perspectiva modernă a recuperării multiculturalismului. Acest multiculturalism incontestabil, proiectat în trecut presupune coexistența indivizilor aparținând unor etnii și religii diferite cărora statele și ideologiile le determină adversitatea. Ilustrându-l în exces, până la urmă personajele își cam pierd specificitatea etnică deși ele au numai puțin de opt naționalități, ba chiar și dramatismul se diluează căci hybrisul și distrugerea par că provin exclusiv de undeva din altă parte iar oamenii nu sunt decât victime. De fapt, în ciuda încercării de a fi o frescă fidelă a primei jumătăți a secolului 20 din Balcani, inclusiv prin utilizarea hărților și a comentariilor istorice rezumative din off,

miniseria păstrează o dominantă aventuroasă şi romantică căci eroul principal, Zulfikar, este un nobil turc care se revoltă împotriva dispariţiei imperiului şi a aristocraţiei sau, cu alte cuvinte, un solitar provenit dintr-o specie în curs de extincţie. Aventurile lui încep în timpul războaielor balcanice, se continuă în primul război mondial şi se prelungesc cam mult, sfidând vârsta, eroul ajungând să se confrunte şi cu fasciştii italieni şi cu comuniştii în Albania.

Creatorii din Balcani nu au putut să ignore reprezentările occidentale, dintre care o mare parte s-au impus înainte ca cinematografiile din Balcani să se afirme iar altele, contemporane, se bucură de notorietate. Ca şi în cazul înseşi noţiunii de balcanism ei au încercat să ignore unele reprezentări, să le accepte sau să încerce să le combată. Chiar şi dacă acceptăm autonomia actului de creaţie sau, cu alte cuvinte, că unii creatori balcanici nu şi-ar fi propus în operele lor să reacţioneze faţă de reprezentările anterioare autohtone sau occidentale, trebuie să acceptăm că, inerent, cel puţin receptarea noilor creaţii se face nu numai extratextual, având în vedere realitatea înfăţişată, ci şi intertextual, ţinând cont de tradiţia creaţiilor anterioare. Pe de altă parte nu trebuie uitat că cele mai mari succese ale cineaştilor din Balcani au fost obţinute nu pentru altceva decât pentru reprezentări ale Balcanilor. Filme precum *Zorba grecul*, *Niciodată duminica*, *Z*, *Drumul*, *Privirea lui Ulise*, *Underground*, *Înainte de ploaie*, *No Man 's Land, Grbavica* au impus imagini fascinante dar totodată care se suprapun în bună parte peste reprezentările anterioare, ale occidentalilor. Deja filme precum *Zorba grecul* şi *Z*, deşi producţii internaţionale cu regizori greci, nu mai sunt atât filme despre Balcani căci sunt considerate chiar filme aparţinând patrimoniului grec, inclusiv chiar şi *Cel care trebuie să moară* sau *Niciodată duminica,* regizate de americanul Jules Dassin. Marile creaţii cinematografice balcanice au impus la rândul lor modele altor filme balcanice dar şi filmelor despre Balcani astfel încât începând cu anii '70 s-a ajuns în sfârşit la un feed-back, la o circulaţie a modelelor în ambele sensuri.

Vom putea observa în continuare că majoritatea filmelor balcanice se pot raporta la setul de particularităţi balcanice distinse de occidentali. Firesc, în aproape toate cazurile perspectiva se schimbă căci creatorii înşişi sunt balcanici. În plus, aceştia au trebuit să se raporteze la imaginea Balcanilor impusă de cărţile şi filmele occidentale, la tradiţia culturală locală şi nu în ultimul rând la realitate şi la constrângerile societăţii în care trăiau, ultimele aspecte fiind din cele peste care creatorii occidentali puteau trece cu mult mai multă uşurinţă. Evident, faţă de imaginea alterităţii, care doar recent a trebuit să se confrunte cu criteriul corectitudinii politice, cea a sinelui nu pune numai problema obiectivităţii, ci şi a acceptării, mai ales în cazul filmelor, care necesită costuri de producţie şi de distribuţie importante. Această acceptare a putut însemna în Balcani un demers pentru atragerea de fonduri guvernamentale sau chiar acceptarea unei comenzi din partea statului care încerca să compenseze un deficit de imagine în perioada de dinainte de al doilea război mondial[5] iar mai târziu, atât în ţările comuniste, cât şi în Turcia sau Grecia, care au avut o vreme regimuri neliberale, a însemnat şi confruntarea cu cenzura, deci cu o constrângere a creatorilor de a se încadra în seria de reprezentări anterioare, acceptate sau convenţionale. Adesea, reacţia faţă de reprezentările occidentale, în marea majoritate defavorabile, a fost, destul de firesc, stimulată din interiorul statelor balcanice căci acestea erau considerate neconvenabile, jignitoare şi chiar inacceptabile iar unele filme, precum *Expresul de la miezul nopţii*, au fost interzise. De asemenea, nu întâmplător unele din filmele unor cineaşti balcanici care au prezentat imagini „neconvenabile" au fost realizate în străinătate (*Z*) sau cu finanţare străină (*Manifesto*, *Drumul* lui Yilmaz Gűney) iar altele au fost interzise multă vreme în patriile regizorilor (*De ce trag clopotele, Mitică?* al lui Lucian Pintilie, *Faleze de nisip* al lui Dan Piţa etc.).

Putem conchide că raportarea filmelor balcanice la cele despre Balcani a fost inevitabilă în contextul deficitului de imagine al naţiunilor balcanice, al unui veritabil complex de inferioritate faţă de Occident şi al încercărilor de sincronizare cu Apusul iar regăsirea setului de imagini occidentale despre Balcani în filmele balcanice va confirma existenţa unor particularităţi balcanice indiferent dacă acestea sunt negative, pitoreşti, transnaţionale sau nu.

NOTE

1. Desigur, situația poate fi şi inversă. Având în vedere participarea lui Tonino Guerra la realizarea a nu mai puțin de şapte filme ale lui Theo Anghelopoulos putem afirma că scenaristul italian şi-a pus amprenta asupra tipologiei personajelor.
2. În Occident, la sfârşitul celui de-al doilea război mondial, femeile care au avut de-a face cu germani au fost tunse şi pedepsite. O asemenea scenă apare în *Malèna* (2000, Italia-SUA) lui Giuseppe Tornatore, în care eroina primeşte un asemenea tratament din partea femeilor dintr-un orăşel sicilian.
3. Şi filmul de televiziune britanico-canadian *Sex Traffic* (2004, R: David Yates) abordează problema prostituției în Balcani. Două surori din R.Moldova sunt răpite şi obligate să se prostitueze în România, Serbia, Bosnia, Italia şi M. Britanie. Filmul a obținut 8 premii BAFTA la categoria filme de televiziune, inclusiv un premiu pentru actrița româncă Anamaria Marinca. În schimb, comedia *Vă găsesc fermecător/ Je vous trouve très beau* (2005, Franța, R: Isabelle Mergault) abordează tema căsătoriei de circumstanță, care rezolvă deopotrivă problema menajului unui fermier francez şi a subzistenței unei române (interpretate de Medeea Marinescu). Aceeaşi temă, a căutării unui partener în Occident, o are coproducția albanezo-elvețiană realizată cu doi ani înainte, *Yllka/ Ullka* (2003, R: Ylli Pepo, Maya Simon). *Miresele/ Nyfes* (2004) al lui Pantelis Voulgaris (vezi IV. 9. Conflictele interetnice) ne dovedeşte că „mirese prin poştă" existau şi în anii `30.
4. Scriitorul sârb Duşan Kovacević (n. 1948) este autorul piesei „Primăvară în ianuarie"/ „Prolece u januaru" (1977) şi al romanului „A fost odată o țară"/ „Bila jednom jedna zemlja" (publicat abia în 1997) care au constituit baza scenariului pentru filmul *Underground*.
5. Este semnificativ că *Prizonierul din Zenda* a fost interzis în 1914 de către cenzura iugoslavă pentru „ofensarea demnității naționale şi traducere necorespunzătoare" (vezi Stoil, Michael Jon-Mass Media in Mobilization Regimes: *The Case of Balkan Cinema*, George Washington University, Washington D.C., 1979, p. 30)

5. Cele două reprezentări româneşti ale Balcanilor

Isarlâk, inima mea, (...)
Fii un târg temut, hilar
Şi balcan-peninsular..

Ion Barbu (Isarlîk, 1922)

În principiu, românii îşi reprezintă încă din secolul 19 Balcanii ca pe un spaţiu pe jumătate oriental, patriarhal şi înapoiat, al stăpânirii otomane şi al trecutului care trebuie depăşit[1]. La jumătatea secolului 19 se impuseseră deja modelele franceze chiar şi în dauna influenţei literaturii neogreceşti astfel încât singurul scriitor notabil care şi-a mai asumat condiţia de cetăţean al Balcanilor, valorificând în acea vreme moştenirea spirituală a acestora, este Anton Pann (c.1794-1854), născut în Bulgaria la Sliven şi stabilit la Bucureşti în 1812. El a publicat „Culegere de proverburi sau povestea vorbii" (1847), „O şezătoare la ţară sau Călătoria lui Moş Albu" (1851-1852) şi „Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea" (1853). Faptul că s-a dedicat unei literaturi paremiologice, „de tradiţie orală şi populară"[2] s-a datorat depotrivă formaţiei sale cât şi faptului că a fost deopotrivă tipograf, încercând şi reuşind să se întreţină din publicarea unor astfel de scrieri care erau încă apreciate de cititorii mai simpli. În schimb, ciclurile de poezii „Florile Bosforului" şi „Macedonele" din 1866 ale lui Dimitrie Bolintineanu reprezintă mai degrabă percepţia exotismului a unui călător romantic în urma vilegiaturilor din 1858 şi 1863, dar mai ales a influenţei lecturilor din Volney şi Victor Hugo, deşi autorul este fiul unui aromân din Ohrid, deci din Macedonia. La fel, fascinaţia pentru Orient a poetului Alexandru Macedonski (1854-1920) din „Noaptea de decemvrie" (1902) sau „Poema rondelurilor" (1916-1920) reflectă o percepţie a Orientului a unui creator care a redescoperit rădăcinile balcanice ale familiei sale dar orientalismul său este mai degrabă exotic şi reflectă influenţe livreşti din Musset, respectiv din poezia parnasiană a lui Rollinat şi Banville, prin care regăseşte modelul iniţial al lui Saadi. Dintre scriitorii paşoptişti, Alecu Russo (1819-1859) în „Studie moldovană" (1851) este singurul care priveşte critic, regretând pierderea „rădăcinilor" istorice, deci inclusiv balcanice: „În 16 ani, de la 1835 până în 1851, mai mult a trăit Moldova decât în cele cinci sute ani istorice, de la descălecarea lui Dragoş la 1359, până în zilele părinţilor noştri. Viaţa părinţilor a trecut ca şi viaţa strămoşilor lor, adică lină ca un râu ce cură prin livezi şi grădini şi să perde fără huier în Siret. Întâmplările lumei deprinpregiur murea la graniţă, vălmăşagul veacului îi găsea şi-i lăsa liniştiţi. Viaţa noastră nu are legătură cu a lor, am putè să zicem că nu suntem fiii lor... Ochii părinţilor noştri să învârtea la Răsărit, a noştri sunt aţintiţi la Apus, deosăbire de la cer la pământ... Rămăşiţa trecutului, ce întunecă când şi când o parte din viaţa noastră zilnică, să răreşte, Moldova vechi mi se înfăţoşază ca o pădure deasă şi mare, unde toporul a tăiet iute, fără a avè vreme de a curăţi locul. Plugul, adică civilizaţiunea, stârpeşte zi pe zi rădăcinile şi preface codrul în curătură, curătura în lan frumos, iar lanul în câmpii roditoare. Dar strămoşii noştri, săracii, cu ce să-i mângâiem?... Nimică nu ne mai leagă cu trecutul, şi fără trecut o societate este şchioapă... Arma dintâi şi cè mai grozavă care a bătut cetatea trecutului a fost schimbarea portului vechi. Straiul oriental, moale, larg, se pleca la tot soiul de îndoială... straiul de astăzi, prins în curăle, supiele, gâtul dezgrumat de legături, împiedică îndoiturile de şăle şi de cap; de voie, de nevoie, oamenii sunt siliţi a nu se pleca pe cât poate ar vra... între doi oameni cu fraci, pantaloni şi pălărie, pas de cunoaşte care îi de viţă, care îi om nou; educaţia şi pantalonul au astupat şanţurile ce desparţă clasele boiereşti."[3] În literatura propriu-zisă cea mai bună reflectare a schimbării, inclusiv de port şi de

limbaj, o reprezintă comediile lui Vasile Alecsandri (1821-1890) „Chirița în Iași sau două fete și o neneacă" (1850) și „Chirița în provincie" (1852). Soția de ispravnic imaginată de Alecsandri care lua lecții de franceză și de dans pentru a-și putea muta familia în capitală a rămas un personaj memorabil[4] astfel încât nu întâmplător cele două comedii ale lui Alecsandri au fost reprelucrate pentru scenă în 1969 în comedia „Coana Chirița" de Tudor Mușatescu și pentru ecran în comediile muzicale *Cucoana Chirița* (1986), respectiv *Chirița în Iași* (1988) de către regizorul Mircea Drăgan după scenariile semnate de Draga Olteanu-Matei. Tot Alecsandri este cel care în „Balcanul și Carpatul", poezie care deschide ciclul „Ostașii noștri" (1877-1878), exprimă printr-o alegorie suprapunerea imaginii Balcanilor peste cea a Imperiului otoman și a trecutului, în antiteză cu cea a Carpaților, simbolizând România și dorința de libertate și înnoire[5]. Mai târziu, romanul lui N. Filimon (1819-1865) „Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănâncă" (1862-1863) a reflectat decăderea fanarioților și apariția noilor ciocoi. Un demers asemănător a avut Duiliu Zamfirescu (1858-1922) în ciclul de cinci romane al Comănăștenilor, mai ales în primele romane – „Viața la țară" (1894-1895) și „Tănase Scatiu" (1895-1896). De data aceasta este vorba despre înlocuirea vechilor boieri de o categorie de oameni noi, energici și arivești, a căror lipsă de instrucție este compensată de lipsa de scrupule, proveniți din arendași. Zamfirescu idilizează vechea boierime și caricaturizează pe Tănase Scatiu, reprezentantul noii categorii sociale, dar viziunea lui este temperată de realism după modelele lui Balzac și Tolstoi iar influența naturalismului este abia simțită. Un al treilea roman, „În război" (1897-1898), înfățișează stingerea unor boieri de viță prin jertfele în războiul de independență.

Un fenomen interesant dar izolat l-au reprezentat dramele unchiului lui Ion Luca Caragiale, Iorgu (1826-1894), inspirate de luptele din Balcani care se desfășurau în acea perioadă: „Bătălia de la Verbovka a bulgarilor cu turcii și spânzurarea lui Constandin Bulgaru în Rusciuc. Eroidmul bulgarilor sau bătălia cu turcii la Verbovca a lui Filip Totiu Voivod" (1868), „Bătălia de la Sfachia" (1867), „Marcu Boccaris" și „Martirii Candiei" (tipărită în 1867!).[6] În general, piesele cu subiecte balcanice au fost scrise pentru publicul din Brăila și din alte orașe dunărene, unde existau la mijlocul secolului 19 puternice comunități de bulgari și de greci, pentru care reflectarea luptelor de eliberare ale țărilor lor constituia un prilej în plus de interes. În schimb, drame precum „Gonirea lui Othon", „Unirea Greciei" (1864) și „Moartea lui Obrenovici" (1868) prezentau interes și pentru publicul românesc datorită similitudinilor destinelor suveranilor din Grecia și Serbia cu cel al domnitorului Alexandru Ioan Cuza, detronat în 1866[7].

Mai multe scrieri ale lui I. L. Caragiale (1852-1912) precum povestirile „Kir Ianulea", „La hanul lui Mânjoală", „Pastramă trufanda", „Cănuță, om sucit" etc. au avut certe influențe balcanice. Pe de altă parte însă geniul lingvistic al lui Caragiale este cel care a contribuit mai mult decât Academia Română la modernizarea limbii române și la înlăturarea mai multor termeni și nume de proveniență greco-turcă prin ironia care le scotea în evidență arhaismul și inadecvarea în noua societate românească. Alte scrieri ale sale au reflectat cu umor chiar încercările de reformare a Imperiului otoman sau chiar panica stârnită de teroriștii macedoneni. Este vorba despre schițele „Boris Sarafoff" și „Ultima oră", incluse în volumul „Momente și schițe" (1900), care ironizează zvonurile despre teroriști macedoneni și atacuri ale armatei bulgare, ca și de „Orientale. Două documente", o schiță care a apărut ulterior doar în periodice, care prezintă într-o formă satirică, asemănătoare cu cea a lui Saki de mai târziu, aplicarea constituției lui Midhat Pașa din 1876 și parlamentul otoman, care își acordă diurnă dublă în vacanță[8]. Dacă la I.L. Caragiale distanțarea față de Balcani însemna ironie, la poetul George Coșbuc (1866-1918), în poezii precum „Baladă albaneză" sau „El Zorab", publicate după 1891, percepția Balcanilor presupune deja o fascinație autentică a Orientului, care i-a inspirat demersuri recuperatorii precum traducerea în 1897 a „Sacontalei" de Calidasa și a fragmentelor din Mahabharata în „Antologia sanscrită".

În 1921 filozoful și scriitorul Lucian Blaga (1895-1961) a scris un articol celebru, „Revolta fondului nostru nelatin", în care reacționa polemic față de latinismul cultivat în cultura română începând cu sfârșitul secolului 18 afirmând că acesta nu este suficient pentru definirea spiritualității românești: „Avem și un bogat fond slavo-trac, exuberant și vital, care, oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conștiințe... Nu e lucru nou: suntem

morminte vii ale strămoşilor. Între ei sunt de aceia pe care îi ocrotim şi-i îmbrăţişăm cu toată căldura, din motive istorice şi politice; dar avem şi strămoşi pe carte îi tratăm ca pe nişte copii vitregi ai noştri... De ce să ne mărginim la un ideal cultural latin, care nu e croit în asemănare desăvârşită cu firea noastră mult mai bogată."[9] La rândul său, istoricul Nicolae Iorga a lansat în 1925 teoria „Bizanţului după Bizanţ" şi anume o persistenţă şi o răspândire a valorilor bizantine după 1453, ba chiar preluarea de către Ţările Române a rolului de principal vehicul al culturii bizantine în Răsărit: „Această situaţie (...) a dat ţărilor româneşti în împrejurările şi după concepţiile de atunci un rol de supremaţie care se întindea până la Tiflis, la Antiohia, la Cairo, şi care nu poate fi comparat cu importanţa actuală a României..."[10] Sprijinit pe argumente, Iorga reitera ideea că nu numai ortodoxia şi limbile greacă şi slavonă reprezintă elemente de comunitate balcanică, căci moştenirea bizantină era mai veche şi mai bogată, ba chiar putea cuprinde toate aceste elemente, cărora le putea da şi un prestigiu incontestabil. Aşadar, în ultimă instanţă, prin eticheta bizantină se putea înlătura sensul negativ cel puţin al unei componente a balcanismului. Tot Iorga, alături de Spiru Haret, este şi iniţiator al semănătorismului, un curent literar promovat iniţial de revista sa *Sămănătorul* şi apoi de alte câteva publicaţii în primul deceniu al secolului 20[11]. Semănătorismul constituia o convergenţă a conservatorismului, naţionalismului, romantismului şi ruralismului care s-au materializat prin promovarea paseismului, idilismului în înfăţişarea satului românesc sau a dezrădăcinării ţăranului la oraş, ca şi prin predilecţia pentru personaje pasionale, eroice. Evident, redescoperirea trecutului în varianta eroică putea reprezenta chiar o ilustrare a „Bizanţului după Bizanţ". Demersurile lui Blaga şi Iorga au constituit, desigur, fenomene intrinsece culturii române, având o funcţie recuperatorie a unor valori aproape ignorate până atunci[12] dar totodată au reprezentat o raliere la expresionism (în cazul primului) şi mişcarea de idei europeană, care prin „Declinul Occidentului" (1918-1922) a lui Oswald Spengler şi apoi prin „Criza civilizaţiei" (1935) a lui Johan Huizinga sugerau explorarea altor orizonturi. Lucian Blaga şi-a ilustrat teoria mai ales în dramele sale. În „Cruciada copiilor" (1930) cruciada din 1212 este privită din perspectiva locuitorilor dintr-o cetate de pe Dunăre iar atmosfera de fanatism religios este accentuată de figura călugărului Teodul care invocă şi forţele satanice sub influenţa bogomilismului. Bogomilismul apare şi în „Meşterul Manole" (1927), localizată într-un „timp mitic românesc" şi unde eroul principal, călugărul Găman, este numit de credincioşi Bogumil. Nu în ultimul rând trebuie menţionată fascinaţia pentru balcanism din drama „Anton Pann" (apărută postum în 1964) care reconstituie figura scriitorului omonim din secolul 19.

Poetul Ion Barbu (Dan Barbilian, 1895-1961) în ciclul de poezii „Isarlîk" din anii `20, evocă o Troie orientalizată şi păstrată întrucâtva şi în afara ruinelor. Fascinaţia pentru acest spaţiu spiritual este exprimată în versuri abstracte dar şi direct căci poetul utilizează o dedicaţie pentru Anton Pann şi evocă precum Blaga un precursor ilustru, pe scriitorul medieval Nastratin Hogea, intrat în fondul folcloric balcanic şi oriental (vezi **IV. 14. Miturile antice şi folclorul balcanic**).

Mateiu I. Caragiale (1885-1936) în romanul „Craii de Curtea Veche" (1929) este considerat adevăratul creator al atmosferei balcanice în literatura română căci a reuşit să creioneze o imagine uimitoare a Bucureştiului în care subzistă locuri cu farmec levantin şi o galerie memorabilă de personaje balcanice. Aceştia sunt craii, un fel de dandy locali: Paşadia-istoric erudit şi rafinat care poartă însă tarele provenienţei dintr-o familie de venetici ce s-a ridicat în rang prin crime, Pantazi-dezamăgit sentimental, nobil provenit dintr-o familie de piraţi; acestora li se adaugă povestitorul şi mai ales Pirgu-un agent viclean al pierzaniei căci era cea mai bună călăuză spre destrăbălare. Este o carte dedicată decadenţei în care personajele se îndreaptă inexorabil spre autodistrugere şi cu toate acestea ne fascinează prin autenticitatea lor. Romanului i se poate cu greu identifica o acţiune în afara lentei şi inexorabilei decăderi simbolice a personajelor însă atmosfera este fascinantă, memorabilă.

Ca şi Panait Istrati pentru Brăila (Vezi **II. 3. Complexul lui Eneas sau balcanicii îşi dau concursul**), scriitorul Jean Bart (Eugen P. Botez, 1874-1933) a reuşit în romanul „Europolis" (1933) să redea farmecul oriental al portului cosmopolit Sulina, porto-franco între 1856-1939. Un anume trai patriarhal cu aer oriental evocă şi comedia „Tache, Ianche şi Cadâr" (1938) a lui Victor Ion Popa (1895-1946). Într-un târg de provincie, coexistenţa paşnică şi chiar amiciţia unui comerciant român cu unul evreu este tulburată de hotărârea copiilor lor de a se căsători. Un al treilea comerciant, Cadâr, numit de vecinii săi când

armean, când turc, îi ajută pe cei doi tineri să învingă susceptibilitățile celor doi părinți. Deşi comedia este destul de convențională, ea este pusă şi astăzi în scenă în mod constant.

Mihail Sadoveanu (1880-1961) a fost un prozator prolific pentru care balcanismul a reprezentat o atracție în sine dar şi o componentă a fascinației pentru tiparele originare şi pentru Orient, pe care o explica în termeni asemănători cu ai lui Blaga: „Egiptul şi mai ales Grecia (observa Sadoveanu în 1924 pe marginea unui volum de călătorii) ne sunt aproape. Civilizațiile lor sunt un izvor care a curs şi curge înspre noi. Necontenit primim veşti din trecut şi morminte."[13] Se pot reține măcar romanul „Zodia cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă" (1929) despre începutul epocii fanariote, volumele de povestiri „Privelişti dobrogene" (1914) şi „Ostrovul Lupilor" (1941), dedicate Dobrogei, „Fantazii răsăritene" (1946, unde se distinge mai ales nuvela istorică „Roxelana", despre celebra soție creştină a lui Soliman Magnificul), ca şi „Divanul persian" (1940) sau romanul „Creanga de aur" (1933), care reprezintă prelucrări după „Istoria lui Sindipa filozoful", „Alexăndria" şi „Esopia". Trilogia romanescă „Frații Jderi" (1935-1942) aplică însă într-un fel teoria „Bizanțului după Bizanț" căci nu constituie doar evocarea epocii de glorie medievală a Moldovei, ci şi a unui domnitor căsătorit cu Maria de Mangop şi prin aceasta pretendent la coroana bizantină. Un asemenea demers literar al lui Sadoveanu nu a fost singular căci se poate spune că el a urmat printr-o asemenea evocare a lui Ştefan cel Mare şi a epocii acestuia pe Barbu Ştefănescu Delavrancea (1858-1918), cu drama acestuia „Apus de soare" (1909), al cărui titlu este semnificativ. Tendința de a vedea în Țările Române continuatoare ale Bizanțului a ajuns la maxima înflorire însă în perioada „comunismului național" din timpul lui Ceauşescu şi a fost completată de teoria „prerenaşterii răsăritene", preluată din lucrările istoricului ucrainian Dimitri S. Lihaciov[14] şi de demersuri protocroniste începând cu anii `70[15].

Romanele postbelice ale lui Zaharia Stancu (1902-1974) constituie relatări în tonuri lirice şi baroce la persoana întâi ale copilăriei şi tinereții lui Darie, un erou picaresc într-un mediu tipic balcanic. „Desculț" (1948) evocă copilăria, sărăcia şi foamea din satele din Câmpia Dunării la începutul secolului 20, inclusiv un episod în care țăranilor care culeg struguri li se pun botnițe. „Jocul cu moartea" (1962) relatează peregrinările lui Darie în Serbia, Macedonia şi Bulgaria în timpul primului război mondial. „Pădurea nebună" (1963) constituie un episod de dragoste cu o tătăroaică în Dobrogea iar „Şatra" (1968), care nu face parte din ciclul de romane care îl are pe Darie ca erou, redă tragismul expulzării în Transnistria în timpul celui de-al doilea război mondial a unei comunități de țigani. Eugen Barbu (1924-1993) reconstituie în romanul „Principele" (1969) epoca fanariotă având nu atât viziunea negativă a istoriografiei româneşti, cât o fascinație pentru baroc şi escatologic căci abordează de fapt un episod al epocii de decădere a Imperiului otoman. Acțiunea e plasată la sfârşitul secolului 18 iar principii săi recrutați din slujbaşi greci din Istanbul pot fi considerați veritabile alegorii ale puterii şi avariției. Alături de haiduci, fanarioții sunt eroii şi din două volume de nuvele ale sale. Fănuş Neagu (n. 1932) încă de la povestirile din volumul de debut „Ningea în Bărăgan" (1959), apoi în povestirea „Dincolo de nisipuri" (1962) şi romanul „Îngerul a strigat" (1968) a reuşit să redea într-un stil prolix şi metaforic inconfundabil atmosfera Câmpiei Dunării şi Brăilei, ca şi tipuri umane rudimentare, autentice, ale căror reacții determină tensiune sau erotism şi ale căror confruntări au loc într-un peisaj pitoresc şi solar. Ştefan Bănulescu (1926-1998) a avut un demers asemănător lui Mateiu I. Caragiale dar a preluat şi formula scriitorilor britanici în „Cartea de la Metopolis" (1977, primul volum din ciclul „Cartea milionarului"), imaginând un oraş fictiv în care piesele de marmură roşie descoperite în apropiere erau considerate eronat vestigii bizantine. Dar în primul rând acest „Metopolis" era populat de falşi împărați şi nobili bizantini, aşa cum au fost într-o anumită măsură fanarioții. Putem conchide că Bucureştiul bizantin al lui Mateiu I. Caragiale, ca şi oraşul lui Ştefan Bănulescu sunt nişte „Byzance après Byzance" pe dos. Silviu Angelescu (n. 1945) în „Calpuzanii" (1987) utilizează „ficțiunea manuscrisului găsit" (şi tradus din paleosarmatică!) pentru a relata în limbajul epocii o intrigă din timpul domniei lui Nicolae Mavrogheni, de la sfârşitul secolului 18. Mircea Cărtărescu (n. 1956) a încercat în „Levantul" (1990), un poem postmodernist de mari dimensiuni, să îmbine limbajul şi sensibilitatea începutului de secol 19 cu cele de azi. Trilogia romanescă din care au apărut primele volume „Orbitor. Aripa stângă" (1996), şi „Orbitor. Corpul" (2002) constituie o experiență de metaroman ce conține o relatare

autobiografică din ultimii ani ai comunismului dar şi o evocare a unui sat din Bulgaria de unde era originară mama eroului-povestitor. În sfârşit, „Fric" (2003) de Ştefan Agopian (n. 1947) este un „fragment de roman" erotic, după cum recunoaşte însuşi scriitorul, care se petrece în Grecia la 1700 şi care utilizează cu ingeniozitate colajul de texte. Se poate conchide că ultimele romane „balcanice" sunt experienţe postmoderniste reuşite în care se pot observa influenţa lui Borges şi Eco dar şi a metaromanului sârbului Milorad Pavić prin deconcertantul său roman „Dicţionar khazar"/ „Hazarskog rečnika" (1984).

Deşi literatura „balcanică" românească a constituit o sursă importantă pentru filmele româneşti, în condiţiile scăderii producţiei cinematografice locale, adaptările pentru ecran nu au mai putut să ţină pasul cu operele literare de acest gen scrise după 1990 şi chiar înainte, deşi acestea au reprezentat principalele apariţii editoriale iar unele s-au impus ca lucrări de referinţă pentru literatura română şi au intrat în manuale. Ecranizările după literatura „balcanică" românească s-au oprit la Fănuş Neagu. Primul film românesc de ficţiune păstrat, *Independenţa României* (1912, R: Grigore Brezeanu), este o evocare patriotică a participării româneşti la războiul ruso-turc din 1877-1878 care a consfinţit independenţa României, realizată cu ocazia aniversării a 35 de ani de la evenimente şi cu puţin înainte ca România să intervină în al doilea război balcanic. Ea constituie o superproducţie comparabilă cu cele contemporane ale lui Giovanni Pastrone, ce s-a bucurat de succes intern şi internaţional căci Brezeanu a utilizat actori prestigioşi ai Teatrului Naţional dar şi câteva zeci de mii de figuranţi. Este interesant că regele Carol I a fost atât coproducător, cât şi personaj în film, astfel încât l-a putut vedea pe actorul Aristide Demetriade interpretându-l în tinereţe, pe front. Filmul transpune vizual câteva poezii ale lui V. Alecsandri din volumul „Ostaşii noştri" (1877-1878) dar şi personajul Rodica (interpretat de Jeni Metaxa-Doro), simbol al frumuseţii rurale dintr-o poezie anterioară, astfel încât Peneş Curcanul (interpretat de Aurel Athanasescu) este unul dintre cei „nouă şi cu sergentul zece"care pleacă la război şi este preluat episodul morţii tunarului Cobuz la Calafat, ambele din poezia „Peneş Curcanul" iar întoarcerea lui Peneş decorat şi rănit la picior preia motivul onorului dat de soldaţii ruşi din „Sergentul". Trebuie remarcată şi utilizarea montajului paralel, de pildă la început când secvenţele în care Peneş este la horă cu Rodica sunt intercalate cu cele în care consiliul de coroană decretează mobilizarea astfel încât în următoarele secvenţe Peneş află vestea şi îşi ia la revedere de la iubita lui. *Lache în harem* (1927, R: Marcel Blossoms, V. D. Ionescu) şi *Piatra lui Osman* (1929) nu sunt realizări cinematografice notabile dar confirmă persistenţa unor imagini turco-orientale în subconştientul publicului românesc de la începutul secolului 20. Lache, eroul primului film (interpretat de V.D. Ionescu) este un şomer care adoarme pe malul unui lac în timp ce priveşte un grup de fete care se scaldă. Visează că ajunge în haremul unui paşă şi plănuieşte să evadeze împreună cu Lily dar tocmai atunci se trezeşte. Fetele râd de hainele lui ponosite şi privirea uimită. Dansul cadânelor este realizat cu ajutorul coregrafiei dintr-un spectacol din acea vreme al trupei de balet a Teatrului Cărăbuş. Motivul visului unui şomer care idealizează locul unde se află şi al trezirii sale bruşte la realitate aminteşte de filme ale lui Chaplin precum *Charlot om preistoric* (1914) sau *Goana după aur* (1925). Al doilea film reprezintă o adaptare după nuvela omonimă de Nicolae Gane din 1886, aparţinând probabil regizorului francez Marc D`Arly. Este un film neterminat, nu mult ulterior

Insert şi afiş al filmului *Independenţa României*

scrierilor semănătoriste cu care se aseamănă dar mai ales contemporan şi asemănător ca factură cu producţiile cu haiduci ale lui Horia Igiroşanu. La începutul secolului 19 turcul Osman (interpretat de Lică Hect) şi sluga acestuia o răpesc pe frumoasa ţărancă Irina (Ella Manu) şi încearcă să fugă cu o plută pe râu. Logodnicul fetei însă o salvează. Se pot reţine doar tipicitatea situaţiilor şi a personajelor, inclusiv prin costumaţie.

Porto-franco (1961, R: Paul Călinescu) este o ecranizare a romanului „Europolis" de Jean Bart. În portul cosmopolit Sulina, cafeneaua din faţa debarcaderului a lui Stamate Marulis reprezintă elementul coagulant al personajelor. Fratele patronului, Nicola, emigrat în America, se întoarce împreună cu fiica lui Evantia, o creolă. Până la urmă se dovedeşte că Nicola nu e miliardar cum s-a crezut, ci a fost deţinut la Cayenne. Pentru a supravieţui, devine contrabandist dar e împuşcat de concurenţi. La rândul ei, Evantia e sedusă de ofiţerul Angelo Deliu şi ajunge stea de cabaret. Nostalgia peisajului tropical şi tuberculoza o răpun, lăsând nemângâiat pe ofiţerul Neagu, care o iubea. Criza economică distruge oraşul: Marulis dă faliment, Angelo dispare, Neagu însă se întoarce şi îşi aminteşte cu regret viaţa de altădată. Romanul tindea spre melodramă iar filmul îi adaugă un caracter teatral excesiv.

Filmele din 1974 ale lui Mircea Drăgan *Fraţii Jderi* şi *Ştefan cel Mare-Vaslui 1475* au fost realizate cu ocazia aniversării a 500 de ani de la bătălia de la Vaslui, în care Ştefan cel Mare a repurtat o victorie răsunătoare în lupta antiotomană. Primul constituie o ecranizare a trilogiei omonime a lui M.Sadoveanu despre un comis care îi creşte domnitorului cai de rasă, inclusiv pe Catalan, un armăsar cu pur-sânge arab, şi cei cinci fii ai comisului, de asemenea în slujba domnitorului. Spre deosebire de opera literară a lui Sadoveanu filmul reţine doar caracterul aventuros al întâmplărilor în care este implicată familia şi accentuează tendinţa de a prezenta Moldova lui Ştefan cel Mare ca un stat medieval după modelul Franţei şi Bizanţului. Ionuţ Jder (interpretat de Sebastian Papaiani) este gardă de corp pentru fiul domnitorului şi iscoadă iar aventurile lui în urma cărora obţine dregătoria de comis mic îl transformă într-un fel de d`Artagnan local. Personajele reapar cu prilejul bătăliei de la Vaslui (precum în ultimul roman al trilogiei lui Sadoveanu) în al doilea film dar aici în prim plan este domnitorul. Pot fi reţinute interpretarea convingătoare a lui Ştefan cel Mare de către Gheorghe Cozorici deşi într-o manieră cam teatrală, reconstituirea bătăliei, aproape de nivelul mijloacelor din *Mihai Viteazul* al lui Sergiu Nicolaescu, şi mai ales muzica lui Theodor Grigoriu, în care buciumele au un timbru impresionant. Deşi solia lui Ştefan la şahul Persiei, aflat şi el în război antiotoman este atestată, adăugarea la aceasta şi a referirii la Skenderbeu al Albaniei dă o notă didactică filmului prin încercarea de a sugera astfel dimensiunea europeană a evenimentelor.

Prin cenuşa imperiului (1975, R: Andrei Blaier), o adaptare după romanul „Jocul cu moartea" de Zaharia Stancu, propune un road-movie prin Balcani în timpul primului război mondial. Eroii sunt doi prizonieri români, Darie şi Diplomatul, care evadează după un accident feroviar şi rătăcesc prin Serbia, Macedonia şi Bulgaria, încercând să se întoarcă acasă. Deşi caractere total deosebite, candidul Darie (interpretat de Gabriel Oseciuc) se completează perfect cu Diplomatul (Gheorghe Dinică), un escroc care îşi asumă uneori rolul de mentor al adolescentului. Cei doi reuşesc să supravieţuiască şi să ajungă în ţară uneori datorită încrederii pe care o înspiră tânărul, alteori datorită furturilor şi capacităţii de disimulare a Diplomatului. Această uimitoare legătură care le asigură supravieţuirea celor doi picaro nu este concretă precum cea din *Lanţul/ The Defiant Ones* (1958) lui Stanley Kramer dar este tot atât de puternică. Ei întâlnesc un grup de militari sârbi, sunt îmbrăcaţi şi hrăniţi de două grecoaice şi apoi trecuţi Dunărea de un pescar bulgar plătit cu o monedă de aur furată de Diplomat de la grecoaice. Pescarul bulgar dă glas într-un fel unei concluzii a periplului balcanic al celor doi eroi. El spune că războiul i-a făcut pe români duşmani, căci pentru el de fapt românii i-au fost mereu fraţi. Ajunşi în Bucureşti, cei doi se despart. Diplomatul e arestat şi nu-şi mai poate răscumpăra libertatea căci Darie a aruncat moneda pe care acesta o furase din nou de la nora pescarului şi pentru care pescarul fusese împuşcat pe când conducea barca cu care îi trecea pe celălalt mal. În schimb, Darie se alătură unei manifestaţii de protest împotriva războiului şi care urmărea transformarea imperiilor în cenuşă. Desfăşurarea acţiunii filmului este eminamente cinematografică căci camera lui Dinu Tănase este mobilă, evoluând de la unghiuri subiective prin care se identifică cu viziunea personajelor, la distanţarea de personaje prin plonjeuri, astfel încât

acestea ajung la dimensiuni minime, simbolice pentru condiția lor în război. Ca niște adevărate personaje picareşti, Darie şi diplomatul trec prin tot felul de întâmplări, inclusiv episoade comice, precum cel în care Diplomatul povesteşte despre banchete simandicoase în timp ce atât povestitorul cât şi interlocutorul său sunt în zdrențe şi morți de foame, şi aluziv-erotice, precum în episodul găzduirii lor de către cele două grecoaice. Este interesant că aventurile Diplomatului, ba chiar ale ambilor eroi sunt puse la un moment dat sub semnul întrebării căci acesta, întrebat de Darie dacă într-adevăr a fost consul aşa cum pretindea, răspunde: „Chestiunea e mai complicată decât pare la prima vedere...". Nu este numai o afirmație a unui escroc încolțit, ci o sugestie că peripețiile celor doi sunt mai degrabă simbolice.

Tănase Scatiu (1976, R: Dan Pița) este o adaptare a romanelor „Viața la țară" şi „Tănase Scatiu" de Duiliu Zamfirescu. De fapt, succesiunea evenimentelor urmăreşte cel de-al doilea roman, din primul preluând puțin. Extorcat de Tănase Sotirescu zis Scatiu (interpretat de Victor Rebengiuc), boierul Dinu Murguleț (Vasile Nițulescu) consimte la căsătoria fiicei sale Tincuța (Cristina Nuțu) cu acesta. Sensibila Tincuța devine o victimă a grosolăniei soțului, a prăbuşirii vechii boierimi, simbolizată de neputința şi sechestrarea tatălui ei, astfel încât şi moartea ei poate fi considerată simbolică. Pița recunoaşte că din cauza cenzurii a adăugat o scenă inexistentă la Duiliu Zamfirescu în care Tincuța este practic vândută lui Tănase Scatiu

Scenă din *Tănase Scatiu*

şi care, în viziunea lui, „împlineşte filmul, îl face mai viril”[16]. Ulterior, Sotirescu ajunge deputat şi îşi continuă ascensiunea cu ajutorul cămătăriei şi şantajului dar o revoltă a ţăranilor (aluzie la răscoala din 1888), concomitent cu „evadarea” socrului său la moşie îl iau prin surprindere. Pune slugile să-l urce legat în trăsură pe Murguleţ dar această măsură şi tonul ridicat din discuţia cu ţăranii îi îndârjesc pe aceştia. El încearcă să fugă dar e înconjurat şi ucis de ţărani într-o scenă magistral realizată de Piţa. Regizorul, alături de directorul de imagine Nicolae Mărgineanu şi decoratorul Helmuth Stürmer adaugă peisajului dezolant al Câmpiei Dunării elemente care dau autencitate filmului, între care conacul de secol 19 de la Moţăţei. Balcanismul mai este reprezentat aici deopotrivă de vitalitatea de nou-îmbogăţit a lui Tănase Sotirescu, completate de mitocănie şi brutalitate (în contrast cu apatia şi sănătatea şubredă a Tincuţei sau cu bătrâneţea lui Murguleţ, simboluri ale vechii boierimi), dar şi de personaje secundare precum mama lui Tănase, Diamandula (Ioan Ciomârtan), vechilul Nae (Victor Ştrengaru) şi soţia lui Aglaie (Rodica Tapalagă), nu numai prin onomastica preluată din roman, cât şi prin costumaţie şi comportament, care sugerează o persistenţă a moravurilor fanariote.

Adaptările pentru ecran după I. L. Caragiale sunt numeroase însă mai degrabă în unele dintre cele mai vechi mai persistă atmosfera balcanică provincială şi umorul: *O noapte furtunoasă* (1943, R: Jean Georgescu), *O scrisoare pierdută* (1953, R: Victor Iliu, Sică Alexandrescu), *Telegrame* (1959, R: Aurel Miheles, Gheorghe Naghi) sau *Mofturi 1900* (1964, R: Jean Georgescu) deşi păstrează amprenta teatrală a marelui dramaturg. În schimb, adaptarea liberă *De ce trag clopotele, Mitică?* (1981) după piesa „D`ale carnavalului” (1885) şi monologul „1 aprilie” (1901) ilustrează nefericit libertatea regizorului de a utiliza ca material opera unui scriitor care nu mai poate protesta. Mizând pe parabolă, Lucian Pintilie pierde total umorul sursei literare, adăugând scene neinspirate precum lupte de cocoşi şi o dresură de câini, urlete şi un deficit de luminozitate în imagini astfel încât carnavalul de periferie se scufundă de-a dreptul în noroi căci a fost aleasă ca locaţie o zonă inundabilă. Se poate spune că regizorul a preluat ad litteram cuvintele lui Caragiale „văd enorm şi simt monstruos” căci a rezultat o viziune halucinantă a unei Românii aflate sub semnul miticismului, al băşcăliei şi derizoriului. Defilarea măştilor de carnaval à la Fellini este însă căutată. Secvenţa de final în care Mitică zace pe năsălie este simbolică căci el mişcă un deget de la picior, deci moartea sa este doar o farsă, el este nemuritor. Interzicerea filmului în timpul comunismului i-a creat însă faimă. *Hanul dintre dealuri* (1988, R: Cristiana Nicolae) este o adaptare liberă după nuvela „La hanul lui Mânjoală” de I. L. Caragiale. Relatarea la persoana întâi a rătăcirii şi rămânerii la han a viitorului ginere al pocovnicului Iordache în chip de anecdotă bărbătească cu explicaţii fantastice a lui Caragiale este înlocuită de realizatoare cu o perspectivă socială. Personajele lui Caragiale capătă fiecare un trecut determinant: Ştefan, viitorul ginere (interpretat de Florin Busuioc), este descendentul unei familii vechi dar sărăcite, dispus să facă o mezalianţă, pocovnicul Iordache (Alexandru Repan) un despot îmbogăţit după 1848, cu o fiică nevoită a se căsători urgent din cauza unei sarcini nedorite (detaliu inexistent în nuvelă), iar hangiţa Marghioala Mânjoală (Dana Dogaru) este o victimă şi o oponentă a acestuia. Totuşi, Cristiana Nicolae temperează viziunea socială şi reuşeşte să păstreze ceva din farmecul nuvelei prin montajul unor secvenţe cu flashback-uri, premoniţii şi halucinaţii, ca şi prin descântecele, blestemele şi ierburile miraculoase la care recurge hangiţa. Acestora li se adaugă imaginile de sorginte orientală, precum cea a hanului unde înghesuie oameni şi vite.

Craii de Curtea Veche (1995, R: Mircea Veroiu) adaptează romanul omonim de Mateiu I. Caragiale. Deşi nu constituie unul din momentele de vârf ale lui Veroiu, viziunea sa propune imaginea unui Bucureşti fascinant dintr-un vag secol 19 în care craii crepusculari de extracţie balcanică îşi manifestă decăderea în casa Arnotenilor, la rândul lor decăzuţi din boieri în gazde de tripou şi bordel. Recurgând şi la scene erotice şi limbaj licenţios, Veroiu şi coscenaristul Ioan Grigorescu încearcă să obţină facil autenticitatea dar nu sunt convingători. Este justificată vizual însă transformarea aluziei scriitorului că Gore Pirgu era un arivist pentru care prietenia cu reprezentanţii unei aristocraţii decăzute nu a fost decât o etapă în afirmarea sa, într-o imagine finală în care naratorul Cara zăreşte într-un ziar o notiţă despre succesul politic al acestuia.

După romanul lui Jean Bart din 1933 şi filmul de ficţiune din 1961, documentarul poetic *Porto Franco* (2001) al Ancăi Damian încearcă să reconstituie farmecul oriental şi cosmopolit al Sulinei. Oraşul de la vărsarea Dunării în Marea Neagră îi

prilejuieşte autoarei o rememorare nostalgică a gloriei de altă dată a actualului orăşel pierdut în Deltă utilizând şi viziunea a trei locuitori – un fotograf, o pictoriță şi un elev pictor. Reconstituirea cu ajutorul fotografiilor de epocă şi picturilor este alternată cu imagini aeriene şi mai ales de pe canalele care constituie aici străzi. Epavele şi casele părăginite, ca şi cimitirele cu morminte aparținând mai multor etnii şi religii redau întrucâtva farmecul oriental de altădată dar mai degrabă transmit tristețea unei pierderi irecuperabile.

În afara filmelor analizate aici ar putea intra în categoria filmelor în care balcanismul este uşor decelabil şi alte câteva, pe care însă le-am abordat din diverse motive în alte capitole.[17] Comparând filmele româneşti „balcanice" cu operele literare de la care au pornit constatăm că rareori ele se ridică la nivelul acestora din urmă. Pentru perioada comunistă există scuza presiunii sociologizante asupra scenariului dar în principiu se resimte o incapacitate de a reda farmecul narativ cu mijloace vizuale şi în plus a acționat ambiția sinucigaşă a unor regizori de a furniza cu tot dinadinsul lecturi noi şi viziuni proprii asupra unor opere literare prestigioase.

Scenă din *Craii de Curtea Veche*

NOTE

1. Percepția românilor asupra Balcanilor reiese și din notele de călătorie în Orient, care însemnau încă din secolul 19 măcar Istanbulul. Florin Faifer observa în acestea un „Orient discutabil": „Acum, când timpul dă toate semnele că se grăbește, ce este Orientul pentru pământeanul, deci și pentru călătorul nostru, dacă nu trecutul? Un trecut pe care îl privește cu un rest de teamă sau cu o anume detașare, zâmbind sau încruntându-se, având poate sentimentul că ține sub ochi o pagină care datează. O pagină veche, în care pitorescul – de care peregrinul livresc face atâta caz – constă mai ales în violența contrastelor șocante. Dacă este așa, avem a face cu o călătorie regresivă." *Vezi Semnele lui Hermes*, Ed. Eminescu, București, 1993, p. 75.
2. Călinescu, George – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Ed. Minerva, București, 1982, p. 221.
3. Russo, Alecu – *Piatra teiului*, Ed. Pentru literatură, București, 1963, p. 12-21.
4. Trebuie remarcată asemănarea personajului principal al lui Alecsandri cu cel comediei lui Branislav Nušić „Doamna ministru"/ „Gospodja ministar" (1923).
5. „Balcanul și Carpatul, la Dunărea măreață,/ Ca doi giganți năprasnici stau astăzi față-n față/ (...) Ești șters din cartea lumei, tu, care în vechime/ Stai rezemat în somnu-ți de-o putredă mărime!/ Și vrei să ții în lanțuri popoarele creștine?/ Și vrei, Balcane gârbov, eu să mă-nchin la tine?/ Dar n-auzi cum te râde și Dunărea, și Marea?/ Deviza ta-i *sclavia*, ș-a mea *neatârnarea*!„ Vezi Alecsandri, Vasile – *Ostașii noștri*, Ed. Minerva, București, 1977, p. 307-308.
6. Caragiale, Iorgu – *Martirii Candiei*, Atelierele Tipografiei Naționale, București, 1867. *Bătălia de la Verbovca*..., Ms 2973 BAR (Manuscrisul 2973 de la Biblioteca Academiei Române), *Marcu Boccaris*, Ms 3135 BAR: *Bătălia de la Sfachia*, Ms 2968 BAR. Vezi și Mihai Apostol – *Iorgu Caragiale*, Ed. Meridiane, București, 1986, p. 146-150.
7. Este vorba despre abdicarea forțată a primului rege al Greciei Otto de Bavaria pe 23 octombrie 1862 și asasinarea principelui sârb Mihail Obrenović pe 29 mai 1868, care au fost puse în legătură cu abdicarea forțată a domnitorului Alexandru Ioan Cuza pe 11 februarie 1866.
8. Caragiale, I.L. – *Opere*, Ed. de stat pentru literatură și artă, București, 1960, p. 150 („Ultima oră!..."), p.155 („Boris Sarafoff"), p. 308 („Parlamentare. Camera din Stambul" sau „Orientale. Două documente").
9. *Gândirea*, I, 1921, nr.10.
10. Iorga, Nicolae – *Bizanț după Bizanț*, Ed. Enciclopedică română, București, 1972, p. 10.
11. Ornea, Z – *Sămănătorismul*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 53-70, 127-157.
12. Se poate vorbi și de ecoul enorm în epocă a unei scrieri istorice – „Getica" (1931) de arheologul Vasile Pârvan și mai târziu de influența scrierilor lui Mircea Eliade, între care mai ales „De Zamolxis à Gengis-Khan" (1970).
13. Apud Ciopraga, Constantin – *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, Ed. Eminescu, București, 1981, p. 274.
14. Zamfirescu, Dan – *Contribuții la istoria literaturii române vechi*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 282-304. Ideea „prerenașterii răsăritene" a avut ecou și în Bulgaria.
15. Un exemplu de protocronism îl constituie comparația lui Dan Zamfirescu dintre scrierea în slavonă rămasă în manuscris „Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie" (aprox. 1521) și „Principele" (aprox. 1513, publicată în 1532) de Niccolò Machiavelli: „Parafrazându-l pe G.Călinescu putem spune fără sfială că dacă <Învățăturile lui Neagoe Basarab> s-ar fi scris într-o limbă de mare circulație, ca <Principele> lui Machiavelli, ce le precedă cu numai 7-8 ani, ele ar fi fost astăzi tot așa de celebre ca și acela." (Contribuții la istoria literaturii române vechi, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 99).
16. Pița, Dan – *Confesiuni cinematografice*, Ed.Fundației Pro, București, 2005, p. 21.
17. Vezi *Țigăncușa de la iatac* și *Pădurea nebună* în **IV. 5. Țiganii și alte minorități**, *Ciulinii Bărăganului* și *Codin* în **II. 3. Complexul lui Eneas sau balcanicii își dau concursul**, *Dincolo de nisipuri* în **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci** sau *O vară de neuitat* în **IV. 9. Conflictele interetnice**.

6. Reprezentări bulgare şi sârbe

> Cu mult înainte ca împăratul Carol Quintul să spună că vorbea în germană doar cu caii săi, în timp ce curtenii săi şi oamenii învăţaţi scriau numai în latină căci le era ruşine de limba germană, în „barbara" Bulgarie apostolii Kiril şi Metodiu fondaseră şi vechea scriere bulgară.
>
> *Gheorghi Dimitrov-Săcinenia, tom 5, p. 261.*

Reprezentarea bulgară a Balcanilor este determinată de sensurile specifice ale termenului „Balcani" şi ale derivatelor acestuia. Bulgara este singura limbă care are asemenea derivate, desigur şi datorită faptului că Balcanii se află pe teritoriul Bulgariei. De fapt, locuitorii acestei ţări îşi numesc munţii „Stara Planina" („Muntele Vechi") fără a exclude şi denumirea „Balcani" moştenită de la turci, dar atunci când o folosesc, se referă mai ales la peninsulă. Un derivat este „balkandjia", care are sensul de „locuitor de la munte". Pentru bulgari „balkandjia", munteanul, „indică pe cineva care posedă un etos special: independenţă, mândrie, curaj, onoare"[1]. Şi în alte culturi munteanului i se atribuie asemenea trăsături; un echivalent este „highlander" din engleză, aplicat rebelilor munteni din Scoţia. Pentru „balcanic, locuitor din Balcani" bulgarii utilizează în schimb cuvântul „balkaneţ" dar şi acesta este sinonim uneori cu „balkandjia"[2]. Există chiar o poezie celebră în literatura bulgară „Ridică-te, ridică-te, voinicule din Balcani"/ „Stani, stani iunak balkanski" a lui Dobri Cintulov (1822-1886) unde sensurile „locuitor din Balcani" şi „muntean" se întrepătrund[3]. Se poate conchide că singura limbă în care „balcanic" are un sens pozitiv este bulgara, în timp ce în celelalte limbi sensul este neutru sau are conotaţii negative. Pentru bulgari, de aceea, Balcanii sunt sinonimi cu o zonă montană generică care includea pe lângă Bulgaria măcar Macedonia şi unde stăpânirea otomană îşi făcea simţită prezenţa mai greu[4]. O consecinţă a acestei viziuni bulgare asupra Balcanilor o constituie uneori percepţia celorlalte ţări balcanice nu ca nişte teritorii distincte, ci ca nişte spaţii întrucâtva familiare, extinderi ale spaţiului bulgar sau provincii ale Balcaniei, datorită faptului că în secolul 19 revoluţionarii, o parte din burghezia şi intelectualitatea bulgară au trăit o vreme sau chiar s-au format în România şi Serbia. Imaginea celorlalte ţări balcanice ca nişte spaţii familiare, persistă la Ivan Vazov în poezia „Cheful de la Bucureşti"/ „Bukureştiat pir" (1916)[5], chiar după pacea de la Bucureşti din 1913, încheiată în dauna Bulgariei. În opere literare sau în filme bulgare referirile la Bucureşti, Brăila sau Belgrad în secolul 19 şi începutul secolului 20 se fac adesea fără a mai preciza ţările unde se găsesc aceste oraşe, încât un străin ar putea să creadă chiar că se află în Bulgaria. Este semnificativ de pildă că Iordan Iovkov aminteşte în povestirea sa „Cântecul roţilor"/ „Pesenta na kolelata" (1933) că ţăranii bulgari îşi cumpărau lăzi şi căruţe de Braşov, fără a mai menţiona unde se află acest oraş. Pe de altă parte, în ciclul de povestiri „Bai Ganiu" (1895) al scriitorului Aleko Konstantinov eroul omonim, simbol al parvenitismului şi bulgarului grobian, se laudă că ştie o limbă străină-româna, ceea ce stârneşte zâmbete celorlalţi călători bulgari, în schimb, un cititor străin neavizat nu va înţelege ironia. Lunga stăpânire otomană şi reminiscenţele acesteia au contribuit şi la ecranizarea unor basme orientale fără a mai fi necesar ca acestea să fie localizate. Astfel,

Covorul fermecat/ Famozniat kilim (1933, R: Vasil Băkărdjiev) îi prilejuieşte operatorului Simeon Simeonov primele filmări combinate pentru a putea reda zborul prinţului Ahmed cu covorul său iar lipsa determinării spaţiale şi temporale a acţiunii ne sugerează că lucrurile se puteau petrece în Orient dar şi în Bulgaria, după cum indică la sfârşitul filmului şi reclama pentru fabrica de covoare Ohanes Tomaian din Panaghiurişte[6].

O reprezentare sârbă a Balcanilor a fost teoretizată în anii `20 de zenitism[7], un curent de avangardă influenţat de expresionism şi constructivism. „Manifestele lui proclamă că spiritul său proaspăt, inspirator de primitivitate găseşte perfecta întrupare în omul balcanic, balcanicul barbarogeniu-termen provenit din alăturarea barbar+ geniu. (...) Barbarismul este o energie primară, revitalizatoare, care prin dinamismul dionisiac galvanizează spiritul şi arta apolinice occidentale. Balcanizarea nu e deci boala mortală, ci repezintă salvarea şi resurecţia spiritului european prin întoarcerea la emoţii, creativitate, inspiraţie aproape religioasă."[8] Se consideră de asemenea că zenitismul „a încercat să balcanizeze dadaismul, să creeze o opoziţie Est-Vest şi să răstoarne civilizaţia europeană de tip circ Barnum"[9]. Boşko Tokin[10], primul teoretician iugoslav de cinema, conchidea în manifestul zenitismului: „Balcanismul este dorinţa vag exprimată pentru estetizarea dinamismului, care ar putea avea o înclinaţie rasială, pentru ceva ce ar putea fi specific nouă, Balcanilor."[11] Putem conchide că pentru zenitişti Balcanii reprezintă un spaţiu barbar, necivilizat dar plin de energie şi creativitate, cu alte cuvinte o regiune spirituală tânără a Europei. Teoretizarea balcanismului din perspectivă sârbă a fost deci tot un efect al mişcării de idei europene, pornind de la expresionism şi Spengler ca şi în cazul lui L. Blaga. Dacă filozoful român observa că în cultura română există şi componente ignorate, sârbii şi-au asumat condiţia de popor slav şi deci mai nou, împreună cu primitivismul pe care îl atribuiau balcanicilor până atunci doar occidentalii. Pe de altă parte, se poate spune că atât sârbii cât şi bulgarii şi-au asumat balcanismul, diferenţa este că primii au acceptat barbarismul presupus de acesta, pe când ultimii au rămas la concepţia unui spaţiu comun.

Deşi zenitismul a fost un curent cu o viaţă scurtă, ca orice manifestare avangardistă, se recunoaşte că primitivismul cultivat de acesta a persistat sau a reapărut în anii `90 în anumite forme în cultura pop din Serbia şi Muntenegru şi chiar în filme. Câteva filme în care primitivismul sârbesc se manifestă în timp de război reprezintă deja o reacţie faţă de acesta, şi anume deriziunea căci războiul reprezintă în sine o reacţie primitivă. *Butoiul cu praf de puşcă/ Bure baruta* (1998, Iugoslavia-R.Macedonia-Franţa-Grecia-Turcia, R: Goran Paskaljević) este o adaptare a piesei omonime a lui Dejan Dukovski. Filmul constă într-o serie de scurte povestiri violente care se întrepătrund iar unele personaje revin ca nişte leit-motive. În prolog umoristul Boris (interpretat de Nikola Ristanovski) anunţă într-un bar de noapte că îşi va şoca auditoriul. Comentariile lui cinice nu impresionează pe nimeni căci cuvintele şi-au pierdut semnificaţia. El devine astfel un alter ego al lui Paskaljević căci filmul său (intitulat în SUA *Cabaret Balkan*), deşi a fost în intenţie o comedie neagră, este mai degrabă demoralizant. Şi interogaţia taximetristului de la începutul filmului: „Asta e o ţară nenorocită şi blestemată, de ce ar dori cineva să se întoarcă aici?" este anticipativă. Având în vedere faptul că acţiunea are loc într-un Belgrad haotic dintr-o noapte de decembrie în 1995 iar filmul a fost lansat puţin înainte de bombardamentul NATO spectatorul poate avea impresia că asistă la ultimele clipe ale Sodomei înainte de a fi distrusă. Aici violenţa izbucneşte aproape din senin căci înseşi unele dintre personaje constituie veritabile butoaie cu pulbere umblătoare. Este o lume a durilor, a sadismului pe care bărbaţii o impun victimelor, femei şi bătrâni fără apărare. Primul episod înfăţişează un accident. Pentru că nu a reuşit să-l scoată din maşină pe tânărul fără permis care a produs accidentul, celălalt şofer îi sparge parbrizul şi apoi, descoperind unde locuieşte tânărul, îi distruge apartamentul. În următorul episod un dezaxat cu un cuţit pune stăpânire pe un autobuz şi îşi îndreaptă furia asupra unei femei. Autobuzul se ciocneşte violent, pasagerii reuşesc să fugă iar bătrânul şofer al autobuzului îl ucide pe terorist cu o cheie franceză. Femeia îşi găseşte scăparea în maşina prietenului ei, dar acesta îi reproşează că l-a încurajat pe dezaxat. În timp ce ei se ceartă, se apropie doi traficanţi de droguri. Unul îndreaptă arma

asupra bărbatului pentru ca celălalt să violeze femeia. Până la urmă acesta o loveşte peste faţă şi îi rupe degetele. O altă scenă de viol se produce într-un tren unde un bărbat masiv goneşte pe ceilalţi călători şi pentru a rămâne singur cu o văduvă de război. Ea scoate o grenadă din geantă dar el i-o smulge, îi scoate siguranţa iar cu o mână ţine grenada şi cu cealaltă ţine femeia. Există o singură scenă în care violenţa nu mai este prezentată ca o anomalie inexplicabilă, ci ca un fenomen având deopotrivă cauză şi efect. Într-un bar, un fost poliţist povesteşte unui taximetrist despre rănile suferite în urma unui atac din spate din partea unui necunoscut. Din conversaţie reiese că taximetristul era cel care îl atacase căci la rândul său poliţistul îl lovise mai demult pe taximetrist în testicule până îl lăsase steril. Criticii au remarcat că violenţa filmului rezidă în întoarcerea la primitivism sau că provine din comportamentul de macho al bărbaţilor, într-o societate în care războaiele şi criza economică au marcat profund locuitorii. Putem conchide că deopotrivă primitivismul şi comportamentul de macho reprezintă componente ale ideologiei de război din timpul regimului Miloşević, care a apelat firesc la promovarea eroismului şi „virtuţilor strămoşeşti".

Pentru unii critici precum croatul Ivo Škrabalo filmele lui Emir Kusturica reprezintă ilustrări ale teoriei „barbarogeniului"[12]. Acest lucru ar explica inclusiv ulterioara pierdere a popularităţii sale în Bosnia şi Herţegovina şi chiar ignorarea în Croaţia[13]. Totuşi, chiar acceptând ilustrarea şi chiar promovarea implicită a valorilor balcanice de către Emir Kusturica trebuie să subliniem că cel mai adesea el se distanţează prin ironie. Astfel, în *Viaţa e un miracol/ Život je čudo/ La Vie est un miracle!* (2004, Serbia-Muntenegru-Franţa) el ironizează figura unui adept al primitivismului sârb prin intermediul unui îmbogăţit de război îmbrăcat ca un cetnic, care călătoreşte într-un automobil decapotabil flancat de două nimfe şi de gărzi înarmate în sunetul muzicii turbo-rock. La fel, *Go West* (2005, Bosnia şi Herţegovina) al regizorului Ahmed Imamović ironizează doctrina eroismului sârbesc în războiul din Bosnia prin intermediul preotului Nemanja (interpretat de Nermin Tulić). Numele său poate fi considerat o aluzie la dinastia medievală sârbă cu acelaşi nume. În mod simbolic preotul e imobilizat într-un cărucior, oficiază deja înmormântări ale tinerilor din sat căzuţi în război dar continuă să propăvăduiască un „război sfânt" împotriva islamului. La fel poate fi interpretată şi secarea fântânilor din sat, astfel încât sârbii sunt nevoiţi să ia apă de la un puţ aflat între ruinele mahalalei musulmane. Chiar şi eroii principali, homosexualii Milan (interpretat de Tarik Filipović) şi Kenan (Mario Drmac), contribuie la demitizarea acestui eroism. Musulmanul Kenan e deghizat în femeie pentru a putea călători spre satul natal al lui Milan. Ajunşi aici sunt nevoiţi să se căsătorească, sperând că astfel Milan va scăpa mai repede din armată. Dar până la urmă Milan ajunge pe front şi este ucis iar Kenan va trebui să accepte să joace rolul unei femei care îşi aşteaptă soţul.

NOTE

1. Todorova, Maria – *op. cit.*, p. 60.
2. *Recinik na bălgarskia ezik*, Tom I, Ed. na Bălgarskata akademia na naukite, Sofia, 1977, p. 396.
3. Prima strofă e semnificativă în acest sens: „Trezeşte-te, trezeşte-te, voinicule din Balcani/ din somnul greu te trezeşte,/ împotriva poporului de otomani/ tu, bulgarule, învinge!"
4. Şi istoricul francez Charles Braudel recunoaştea slăbiciunea stăpânirii otomane în munții Bulgariei şi specificitatea muntenilor locali: „Numai masivul Rhodopilor şi lanțul Balcanilor, mai ales Srednia Gora, perpetuează ostroave de viață munteană independentă, ca acei balkanci, şi astăzi încă populație de nomazi şi călători, unul dintre cele mai originale din Bulgaria." (Mediterana şi lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1986, vol. 4, p. 131)
5. „Chef zgomotos a fost la Bucureşti/ în anul o mie nouă sute treisprezece./ Benchetuiau acolo cei patru/ după terminarea împărțirii frățeşti/ a onorabilului jaf." Vazov, Ivan – Săbrani săcinenia, Ed. Nauka i izkustvo, Sofia, 1976, p. 402.
6. Kărdjilov, Petăr – Bălgarski igralni filmi. Anotirana iliustrovana filmografia, Tom I, Ed. Petăr Beron, Sofia, 1987, p. 153.
7. Zenitismul a fost fondat în anii `20 de Ljubomir Micić, Branko V. Poljanski, Risto Ratković şi S. Zivanović. Au aderat ulterior Boşko Tokin, Yvan Gol, Filippo Tommaso Marinetti, Vasili Kandinsky, Aleksandr Arhipenko, poetul bulgar Gheo Milev şi alți avangardişti din Cehia, Rusia şi Ungaria. A fost promovat prin intermediul revistei *Zenit* (1921 Zagreb, 1921-1926 Belgrad). Revista a fost interzisă din cauza propagandei comuniste. Vezi Benson, Timothy O., Forgács, Éva – Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant – Gardes, 1910-1930, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 2002, p. 283-300.
8. Dakovic, Nevena – *Cinematic Balkans/ Balkan Genre*, Nexus Project, Sofia, 2003, p. 13.
9. Protić, Miodrag B. – *The History of Serbian Culture*, www.ratsko.org.yu/isk/mprotic-art_xx_a.html.
10. Boşko Tokin (1894 Ciacova, România – 1953 Belgrad), ziarist, scriitor, teoretician de cinema şi autor de filme, este coautor al manifestului zenitismului împreună cu Micić şi Yvan Gol.
11. Dakovic, Nevena – *op. cit.*, p. 14.
12. Škrabalo, Ivo – *Rani radovi filmskoga barbarogenija* în *Hrvartski Filmski Ljetopis*, 45/ 2006.
13. „Filmska enciklopedija" apărută la Zagreb după 1990 include foarte mulți cineaşti ex-iugoslavi care au participat la realizarea unor filme „croate" însă în mod semnificativ îl omite pe Kusturica. Vezi Gocić, Goran – The Cinema of Emir Kusturica. Notes form the Underground, Wallflower Press, Londra, New York, 2001, p. 38.

7. Alegorii unificatoare

Cine ştie ce strămoşi se ucid încă în sângele meu,
aici sunt Balcanii în care rasele s-au luptat întâi pe
câmpul de luptă, apoi în iatacuri.

Petru Popescu (Dulce ca mierea e glonțul patriei)

Titlurile unor filme balcanice realizate între 1995-2005 precum *Underground*, *Business în Balcani/ Biznes sta Valkania*, *Balcanizatorul/ Valkanizater*, *Butoiul cu praf de pușcă/ Cabaret Balkan/ Bure baruta*, *No Man `s Land*, *Bal-Can-Can* indică pe de o parte inspirația din terminologia occidentală iar pe de alta tentația unei alegorii unificatoare care să cuprindă realitatea balcanică. După premiile obținute la marile festivaluri internaționale de Kusturica şi Anghelopoulos în anii `80, destul de firesc, mai mulți cineaşti balcanici au avut ambiția de a reflecta o realitate mai cuprinzătoare decât cea națională şi de a se putea adresa unui public internațional. Desigur, pe lângă o asemenea ambiție a acționat şi acceptarea cerințelor marketingului căci o tematică mai largă şi un titlu relevant constituiau premizele unei pătrunderi mai uşoare a filmului pe piață. Conflictele din fosta Iugoslavie şi deschiderea granițelor de după 1989 au justificat cu prisosință un asemenea demers căci evenimentele din Balcani au intrat în atenția opiniei publice internaționale iar numărul emigranților din Est a crescut în număr semnificativ după căderea regimurilor comuniste. Se poate spune că încă din 1988 Emir Kusturica a anticipat amploarea fenomenului deschiderii granițelor. Filmul său *Dom za veşanje* (care poate fi tradus „Casa pentru spânzurătoare") are titlul internațional *Vremea țiganilor*. Acest titlu internațional dar mai ales acțiunea filmului anticipează şi generalizează fenomenul deschiderii granițelor şi al migrației țiganilor şi nu numai spre Vest.

Filmul lui Kusturica *Underground/ Podzemlje* (1995, Franța-Iugoslavia-Germania-Ungaria, vezi şi **IV. 11. Kusturica şi vitalitatea**) preia un termen anglo-saxon care denumeşte deopotrivă subteranul, activități secrete şi ilegale, ba chiar şi metroul în engleza britanică. Titlul ilustrează practic toate accepțiunile termenului, fiind justificat de activitatea subversivă din timpul ocupației germane a lui Petar Popara Crni şi Marko Dren, de continuarea la propriu a vieții în subteran a lui Crni şi a altor partizani, de vânzările ilegale de arme ale lui Dren în Iugoslavia devenită „țară nealiniată" (arme realizate în subteran de partizanii cărora Dren le întreținea iluzia continuării războiului antihitlerist) dar şi de tunelurile prin care treceau automobile şi camioane în momentul începerii războaielor din Iugoslavia. Desigur, viața în subteran şi tunelurile sunt mai degrabă simbolice, putând fi interpretate ca alegorii ale cortinei de fier[1], respectiv ale misterului armelor care au ajuns în mâinile adversarilor armatei iugoslave, după cum ruperea malurilor Dunării, care îi aduce astfel pe nuntaşi pe un ostrov, sugerează destrămarea Iugoslaviei şi izolarea internațională a Serbiei. De fapt, *Underground* este anticipat de *Balkan expres* (1983, Iugoslavia, R: Branko Baletić) şi de sequelul acestuia *Balkan expres 2* (1988, Iugoslavia, R: Predrag Antonjević, Aleksandar Djordjević, Miloş Radović), ambele după scenariile lui Goran Mihić, nu întâmplător căci acesta a realizat scenariile a două filme ale lui Kusturica, *Vremea țiganilor* şi *Pisică albă, pisică neagră/ Ț rna mačka, beli mačor* (1998, Franța-Germania-Iugoslavia). Tetka, Stojcić şi banda acestora de răufăcători îşi realizează scopurile sub acoperirea călătoriei unei orchestre în timpul ocupației germane şi ajung în postura eroică de a participa la un sabotaj doar pentru a-şi scăpa pielea[2]. Evident, ei îi anticipează pe Petar Popara şi Marko Dren. Desigur, şi titlul *Balkan expres* conține o ambiție generalizatoare. Evident, *Butoiul*

cu praf de pușcă (1998, Iugoslavia-R.Macedonia-Franța-Grecia-Turcia, care traduce titlul original *Bure baruta*, provenit de la piesa omonimă a lui Dejan Dukovski, și are titlul în engleză *Cabaret Balkan*, vezi și **IV.6. Reprezentări bulgare și sârbe**) reia metafora aplicată Balcanilor până la primul război mondial deoarece Goran Paskaljević consideră just că se potrivește din nou Serbiei anilor `90. De fapt, și alte filme iugoslave, mai ales comedii, precum *Spionul balcanic/ Balkanski spijun* (1984, R: Dușan Kovacević, Božidar Bota Nikolić), *Perestroika balcanică/ Balkanska perestrojka* (1990, R: Vuk Babić), *Legile balcanice/ Balkanska pravila* (1997, R: Darko Bajić), *Ruleta balcanică/ Balkanski rulet* (2005, Serbia și Muntenegru, R: Nedeljko Despotović), *Frații balcanici/ Balkanska braca* (2005, Canada-Serbia și Muntenegru, R: Božidar Bota Nikolić) sau recentul serial croat *Balkan Inc.* (2006, R: Bostjan Vrhovec) recurg la termenul „Balcani". Dar procedeul este utilizat și în Bulgaria pentru un documentar TV biografic, *Shakespeare balcanic/ Șekspir po balkanski* (2002, R: Vasil Barkov) dar mai ales în Grecia. *Business în Balcani* (1996, Grecia, R: Vassilis Boudouris) ilustrează prin titlu o tipică afacere balcanică din anii `90 când fete frumoase dintr-o țară mai săracă ajung chelnerițe într-o țară mai bogată, în acest caz românce în Grecia. Prin operațiuni precum schimbarea valutelor de către cei doi intreprizi greci în Bulgaria și Elveția dar și prin titlu, comedia *Balcanizatorul* (1998, **Grecia-Bulgaria-Elveția**) a lui Sotiris Goritsas, după romanul „Combinația Edessa-Zurich"/ „O syndiasmos, Edessa-Zyrihi" (1991) de Sakis Totlis, sugerează extinderea afacerilor balcanice și în afara zonei geografice propriu-zise. Cei doi cumnați, Fotis și Stavros, obțin capitalul de la soția lui Stavros, care scoate banii din contul patronului. Ei sunt convinși că vor obține un profit suficient într-o săptămână însă de abia reușesc să returneze împrumutul. Călătoria a reprezentat o experiență decisivă pentru cei doi provinciali greci, care s-au simțit superiori în Bulgaria dar marginalizați în Elveția, ba chiar au ajuns să aprecieze ajutorul unui turc, considerat până atunci un inamic tradițional.

Scenă din *Balcanizatorul*

Danis Tanović în *No Man `s Land* (2001, Bosnia și Herțegovina-Slovenia-Italia-Franța-M.Britanie-Belgia, vezi și **IV. 9. Conflictele interetnice**) preia la rândul său o formulă tipic militară pentru zona dintre liniile inamice. Titlul se referă la zona de contact între liniile sârbești și cele bosniece în timpul războiului din Bosnia, unde doi soldați bosniaci și unul sârb ajung deopotrivă prizonieri pe un câmp minat. Ineficiența și chiar cinismul militarilor KFOR, care decid să aducă un mort pretinzând că au încercat să salveze bosniacul așezat pe mină, justifică extinderea simbolică a zonei No Man`s Land[3] pentru

toată Peninsula Balcanică căci se poate înțelege din această întâmplare că de fapt nimeni în afara localnicilor nu dorește de fapt să se implice.

Bal-Can-Can (2005, Italia-R.Macedonia-M.Britanie, R: Darko Mitrevski, vezi și **IV. 13. Globalizarea și noile genuri: comedia neagră și travelogue-ul**) este deopotrivă o comedie absurdă și o alegorie în care Balcanii ultimilor ani au devenit un spațiu în care banditismul sfidează granițele nou apărute. Dezertorul macedonean Trendafil Karanfilov și mafiotul italian Santino Genovese ajung să facă o călătorie picarescă prin Balcani pentru a recupera cadavrul soacrei primului, căci covorul în care fusese înfășurat a fost furat. Ei ajung în Bulgaria, Bosnia, Croația și Kosovo. În plus, întâlnesc un traficant grec și o prostituată originară din România. Biografia lui Karanfilov înfățișată alert prin câteva secvențe în flashback sugerează că viața lui a fost marcată de evenimentele dramatice din fosta Iugoslavie într-un ritm atât de rapid încât ele par mai degrabă scenete dintr-un cabaret, de unde și titlul. Și o scenă din acțiunea propriu-zisă conduce spre o asemenea concluzie. Karanfilov privește la televizor imagini cu lupte de stradă între macedoneni și albanezi (conflictul etnic din 2001) și este deranjat de zgomotul de afară. Privește pe geam și descoperă că luptele se purtau în fața blocului său.

Din mai multe filme care aspiră să cuprindă o realitate mai cuprinzătoare decât cea națională, am ales șase. Aceste șase filme realizate de șase regizori din patru țări balcanice care utilizează Balcanii ca pe o alegorie considerăm că sunt suficiente pentru a accepta ideea că în ciuda trasării unor granițe noi, mai mulți cineaști concep spațiul balcanic ca pe unul unitar și mai relevant decât cel național.

NOTE

1. Metafora vieții în subteran a țărilor comuniste a fost utilizată mai înainte de scriitorul italian Lino Aldani (n. 1926) în romanul SF „Eclipsă 2000"/ „Eclissi 2000" (1979), în care tinerilor din țările comuniste li se crează iluzia că restul lumii a pierit într-un război nuclear.
2. Viziunea comică asupra eroilor antifasciști și implicit demitizarea rezistenței a apărut și mai înainte în *Marea hoinăreală/ La Grande vadrouille* (1966, Franța, R: Gérard Oury) sau, în Europa de Est, în *Trenuri bine păzite/ Ostre sledované vlaky* (1966, Cehoslovacia) al lui Jirí Menzel (profesor al lui Kusturica la Praga), după romanul omonim al lui Bohumil Hrabal din 1965.
3. Ideea „zonei nimănui" reapare cu o altă semnificație într-o producție nominalizată la Oscar pentru film străin, *Crăciun fericit/ Joyeux Noël* (2005, Franța-Germania-M.Britanie-România, R: Christian Carion).

III. CINEMATOGRAFIA BALCANICĂ VERSUS CINEMATOGRAFIILE BALCANICE

1. Istoria filmului în Balcani: pionieri comuni şi multe asemănări

Când doi oameni au aceeaşi idee, aceasta nu înseamnă că e a niciunuia, ci este a întregii societăţi în care trăiesc.

Nicolae Iorga

Nu ne-am propus, desigur, chiar o istorie a filmului în Balcani, ci o trecere în revistă a momentelor importante dintr-o asemenea istorie, identificând asemănările şi punctele comune, dincolo de simple coincidenţe (Vezi şi **Anexe VI. 2. O istorie în date a cinematografului în Balcani**).

Primele proiecţii cinematografice la Belgrad (24 mai 1896), Bucureşti (27 mai 1896), Zagreb (8 octombrie 1896), Ruse (17 februarie 1897) şi Sofia (27 februarie 1897)[1], pentru Dejan Kosanović şi alţi specialişti ai începuturilor cinematografului, se pare că s-au datorat unei echipe numeroase de tehnicieni ai firmei *Lumière Frères* care s-a deplasat în Balcani şi şi-a împărţit sarcina de a face primele demonstraţii în diverse oraşe din zonă. În orice caz se ştie că prima proiecţie în Bulgaria, la Ruse, a realizat-o Gheorghi Kuzmić pe 27 februarie 1897, după ce cu două zile înainte făcuse o demonstraţie la Bucureşti. Ulterior, începuturile industriei cinematografice şi primele producţii locale se datorează unor firme occidentale şi tehnicieni străini, ca şi stagiului pe lângă aceştia sau chiar în studiouri din străinătate al primilor cineaşti locali. În România au lucrat tehnicieni francezi, austrieci şi unguri precum Paul Menu[2], Georges Ercole, L. Schwedler, J. Janovics, J.Bertok, Alexander Korda etc. În Grecia pe lângă tehnicieni italieni şi austrieci, o contribuţie decisivă a avut ungurul Josef Hepp (1897-1968), autor al primului jurnal de actualităţi grecesc şi apoi operator şi producător între 1917-1961 al nu mai puţin de 18 filme de ficţiune, de la *Zestrea Annoulei/ I prika tis Annoulas* la *Tragedia din Marea Egee/ I Tragodhia tou Aegeou*. Lângă el s-a format operatorul grec Gavrilis Longos.[3] Începuturile filmului în Bulgaria sunt legate de numele lui Franz Escher şi Jan Prohaska, de origine austriacă, care după ce au avut o activitate de pionierat în Serbia şi Croaţia, au contribuit şi la naşterea cinematografiei bulgare. De asemenea, cineaşti şi tehnicieni precum croatul Iosip Novak (1902-1970) sau sârbul Stefan Mişković (1907-1977, cu stagii de lucru pentru Pathe şi UFA) au avut o activitate importantă în Regatul Sârbilor, Croaţilor şi Slovenilor, apoi au contribuit la realizarea unor încercări de epopee naţională bulgară precum *Cântecul Balcanilor/ Pesenta na Balkana* (1934, I: I.Novak, sunet Stefan Mişković), *Movila/ Gramada* (1936, după poemul istoric omonim al lui Ivan Vazov, sunet şi imagine St. Mişković), *Ei au învins/ Te pobediha* (1940, R: I. Novak şi Boris Borozanov), *Căpitanul de haiduci Strahil/ Strahil Voivoda* (1938, R:

I. Novak). Ca şi românii Jean Mihail (1906-1963), cu un stagiu de asistent de regie la Viena între 1920-1923 şi Jean Georgescu (1904-1994), scenarist şi regizor în Franța între 1929-1940, întemeietorii filmului de ficțiune bulgar Vasil Ghendov (1891-1970) şi Boris Grejov (1889-1968) şi-au făcut ucenicia în străinătate. Primul a studiat actoria la Viena iar al doilea a lucrat în studiourile din Viena şi München[4]. Şi prolificul regizor turc Muhsin Ertugrul (1892-1979) a lucrat până în 1922 în Germania ca actor şi regizor. La fel, Baha Belengevi (1907-1984), un alt regizor cu stagiu în străinătate ca asistent al lui Abel Gance şi Marcel L`Herbier, a avut o contribuție importantă la cinematograful turc în anii `50. În Croația şi Slovenia, pe lângă activitatea unor pionieri sârbi este determinantă activitatea unor cineaşti şi întreprinzători din Austro-Ungaria, cele două țări balcanice făcând parte până în 1918 din imperiu. Deşi în cele două țări a existat un puternic curent de afirmare națională inclusiv prin sprijinirea unor producții cinematografice autohtone, în anii `30 primul studio care a realizat filme sonore a fost Svetloton Film, proprietatea cehului Josip Klement. Acesta reprezintă un exemplu de cineast adoptat căci s-a stabilit în Croația şi şi-a luat cetățenia țării, în mod asemănător cu Paul Menu, născut în România, pe care a părăsit-o abia în timpul celui de-al doilea război mondial.

O explicație a înfloririi cinematografului în teritoriile austro-ungare şi apoi a exportului de expertiză şi de tehnicieni o oferă Michael Jon Stoil: „În Kolosvár (acum Cluj), Praga, Viena şi Agram (acum Zagreb), filmul şi-a început existența în special ca o formă de artă a clasei mijlocii. Ca rezultat, producția timpurie de filme în Europa danubiană a reflectat gusturile şi valorile burgheziei. Cenzura care apăruse deja în Rusia, era absentă sub Habsburgi... Primul război mondial a adus o nouă viață industriei cinematografice în declin a Europei de Est. Blocada aliaților a împiedicat pătrunderea în Imperiul Austro-Ungar a noilor filme americane şi franceze, care constituiau majoritatea programului în cinematografele Europei de Est... Alexander Korda... s-a mutat de la Budapesta la Kolosvár, în Transilvania în 1916. În următorii doi ani fostul critic de cinema a produs un record de şapte filme pe an pentru compania de filme Transylvania. Scriitori, actori şi oameni de afaceri, oameni care nu puseseră niciodată piciorul într-un studio înainte de război, au adoptat deodată cauza cinematografului național şi au obținut mici averi peste noapte... Boomul din timpul războiului a încetat în 1919 la fel de brusc precum a înflorit... Intelectuali precum Alexander Korda în Ungaria şi Miroslav Urban în Cehoslovacia au încercat în mod disperat să stăvilească al doilea colaps al industriilor naționale printr-o producție continuă şi organizarea sindicatelor cineaştilor."[5] În altă lucrare[6] adaugă: „În 1916 studioul lui Janovics a fuzionat cu cel al lui Sandor Korda pentru a forma studioul Corvin. Împreună cei doi producători au realizat un total de 62 de filme înainte de a părăsi Kolosvár la sfârşitul războiului. După aceea studioul a continuat să producă sub control maghiar în ciuda anexării Transilvaniei de către România pînă la abandonarea finală din 1923. În aceşti patru ani studioul, rebotezat Transilvania, a continuat să depăşească producția studiourilor cu proprietari români, mult mai modeste, din Bucureşti."

Până la al doilea război mondial trebuie remarcată nu numai contribuția unor tehnicieni străini sau ucenicia unor regizori în Occident dar şi un export masiv de cineaşti, mai ales actori, din țările balcanice (vezi **VI. 3. Cineaşti şi filme de succes din Balcani**). Nu avem în vedere doar cineaşti născuți în Balcani, ci chiar formați în țările de origine, căci regizorul Lupu Pick, promotor al kammerspiel-ului şi expresionismului german, a emigrat din România la 29 de ani, actorul Iván Petrovich a fost până la 24 de ani supus austro-ungar căci Novi Sad-ul (Újvidék) natal făcea parte din imperiu, iar actrițele Elvira Popescu şi Lisette Verea debutaseră în filme româneşti. Şi cazul regizorului german de origine bulgară Slatan Dudow este interesant căci pe când lucra la *Metropolis* ca asistent al lui Fritz Lang păstra legăturile cu țara natală fiind şi corespondent al unui ziar bulgar. Este semnificativ şi faptul că între 1931-1941 au fost realizate în Franța nu mai puțin de opt filme cu cel puțin doi actori şi uneori şi producători de origine română. În filmul *O mare dragoste a lui Beethoven/ Un grand amour de Beethoven* (1936, R: Abel Gance) au jucat chiar trei actori de origine română (Janny Holt, Samson Fainsilber şi Lucas Gridoux) iar în *Tricoche et Cacolet* (1938, R: Pierre Colombier) Emile Natan era producător iar Elvire Popesco şi Alexandre Mihalesco interpreți.

Un caz interesant este cel al Turciei. Începuturile organizării cinematografice în Turcia i se datorează şi lui Sigmund Weinberg, cetățean român care deschide în 1908 primul cinematograf „Pathe", la Istanbul, într-o berărie din Piața Galatasaray. Primul film documentar turcesc este considerat *Demolarea Monumentului Victoriei Yeşilkoy de la Sf. Ştefan/ Ayastefas, taki Rus Abidesinin Yîkîlîşî* (14 noiembrie 1914), realizat de către Fuat Uzkinay sau Sigmund Weinberg. Lui Sigmund Weinberg îi încredințează în 1914 ministrul turc al Apărării Enver Paşa (impresionat de imaginile în mişcare ale armatei germane) conducerea Oficiului Central Cinematografic al Armatei (MOSD), astfel încât în 1915 Weinberg (numit conducător al departamentului şi principal operator), cu ajutorul lui Fuat Uzkinay şi al unor tehnicieni austrieci şi germani, a realizat primele filme documentare dedicate armatei turce şi operațiunilor de pe front în primul război mondial. Aceste filme sunt considerate începuturile filmului în Turcia dacă nu se ia în considerație activitatea din perioada 1906-1911 a fraților Manakia, supuşi otomani la acea vreme. Tot Weinberg începe în 1916 împreună cu Uzkinay filmările la primul film artistic de lung metraj *Leblebici Horhor Aga* (o adaptare a comediei cu acelaşi nume de Dikran Cuhacyan şi Tekfor Nalyan), dar nu reuşeşte să termine filmul din cauza morții unui dintre actorii principali, apoi încearcă o adaptare a unei comedii – *Căsătoria lui Himmet Aga/ Himmet aganin izdivaci* (localizare a comediei „Le Mariage forcé", 1664 de Moliere) dar e nevoit din nou să oprească filmarea căci interpreții săi sunt recrutați iar el, la rândul său, e nevoit să se întoarcă în România deoarece în 1916 încep ostilitățile şi între Turcia şi România. Există mărturii că filmul a fost finalizat după război de Fuad Uskinay ca operator şi Reşad Ridvan Bey în calitate de regizor, fiind apoi prezentat publicului. Din păcate ambele filme sunt pierdute[7].

Instituții similare Oficiului Central Cinematografic al Armatei (MOSD) din Turcia au fost înființate ceva mai târziu, dar tot în timpul primului război mondial, în Serbia şi România. În condițiile retragerii armatei sârbe în Insula Korfu în 1916 a fost înființată „Secția de fotografiere şi filmare"/ „Fotografska i filmska sekția" pe lângă comandamentul suprem al armatei sârbe. Pe lângă operatori din armatele aliate care au filmat pentru armata sârbă, o contribuție importantă în cadrul acestei instituții a avut-o Mihailo Mihailović (Mika Afrika, 1893-1942)[8]. În ianuarie 1917 este înființat la Iaşi (în condițiile retragerii armatei şi guvernului din Bucureşti!) „Serviciul foto-cinematografic al armatei române", pe lângă Marele Cartier general, sub conducerea locotenentului francez de origine română Jean Oliva. Pe 2 mai 1918 acesta prezintă la Teatrul Național din Iaşi primul film documentar, *Frontul român*. În total acest serviciu a filmat 20.000 m de peliculă, din care jumătate reprezentau evenimente de front iar restul ceremonii oficiale. În paralel cu acest serviciu a existat „Serviciul Foto-Aerian al Aviației Române", care a realizat şi el câteva documentare. La „Serviciul foto-cinematografic" au lucrat trei dintre primii operatori români Constantin Ivanovici, Tudor Posmantir şi Nicolae Barbelian, alături de operatorul francez Georges Ercole, venit la începutul anului 1917. După război acest serviciu a fost menținut. Activitatea lui s-a concretizat în *Războiul nostru* (1921), un montaj montaj în 4 serii al filmărilor din război, şi *Evocațiuni istorice* (1921), ultimul un „documentar reconstituit" despre Ecaterina Teodoroiu, realizat la solicitarea şi împreună cu Societatea Mormintelor Eroilor de război, filmat de Nicolae Barbelian. Câteva imagini din acesta au fost utilizate mai târziu de Ion Niculescu-Brună în filmul său de ficțiune *Ecaterina Teodoroiu* (1930). La fel şi „drama de dragoste" *Datorie şi sacrificiu* (1925, R: Ion Şahighian, I: Nicolae Barbelian, Sc: căpitanul Al. Dumitrescu) include fragmente de actualități despre bătăliile de la Mărăşti, Mărăşeşti şi Oituz. În 1936 „Serviciul cinematografic" a început să funcționeze în cadrul Oficiului Național de Turism[9].

Primele desene animate din Iugoslavia şi Bulgaria au avut ca producători instituții asemănătoare: *Magicienii/ Charobnjați* (1928, Iugoslavia, Croația, R: Milan Marjanović) a fost realizat pentru „Şcoala de sănătate publică"/ „Škola narodnog zdravlja" din Zagreb iar *Dăunători: Musca/ Pakosniți: Muhata* (1937, Bulgaria, R: dr. Zahari Zahariev, Vasil Băkardjiev, animator Stoian Venev) pentru „Direcția pentru sănătate publică"/ „Direkțiata za narodnoto zdrave"[10].

În perioada interbelică o parte din țările balcanice au format Mica Alianță şi Alianța Balcanică. Cu prilejul celei de-a treia conferințe a Alianței Balcanice care a avut loc la Bucureşti între 22-29 octombrie 1932, scriitorul şi balcanistul român Emanoil

Bucuța, în calitate de secretar general al ministerului Instrucției, Cultelor şi Artelor a citit în fața comisiei de contacte intelectuale raportul „Filmele balcanice", în care a propus să se realizeze un număr de jurnale de actualități comune care să fie traduse în toate limbile balcanice astfel încât să fie înțelese „de la Ankara la Ljubljana", acestea putând avea o contribuție importantă la realizarea Alianței Balcanice deoarece el considera că „filmul a devenit teatrul popular al epocii noastre"[11]. Din păcate doar cea de a treia conferință a Alianței Balcanice a devenit subiect al unui jurnal difuzat în țările balcanice.

În preajma şi în timpul celui de-al doilea război mondial a început o modă a coproducțiilor în Balcani. În anii `30 unele s-au datorat, desigur, surmontării unor dotări tehnice pentru a putea fi realizate primele filme sonore. Primele filme greceşti complet sonorizate au fost de fapt coproducții cu Turcia: *Pe străzile Istanbulului/ Istanbul Sokaklarında/ O Zitianos tis Stamboul* (1931, Turcia-Grecia-Egipt, R: Muhsin Ertugrul) şi *Drum greşit/ Kakos dromos/ Fena yol* (1933, R: Ertugrul Muhsin, Sc: Nazim Hikmet, după romanul lui Grigorios Xenopoulos). O necesitate tehnică şi o inițiativă americană a dus la această colaborare greco-turcă care ar fi fost în orice alte vremuri imposibilă. Abia în ultimii ani au fost realizate din nou asemenea coproducții. Este interesant că majoritatea acestor coproducții nu au avut subiecte cosmopolite, ci din contră, subiecte „naționale", reprezentând ecranizări ale unor opere literare autohtone, prezentând imagini pitoreşti ale țărilor balcanice sau subiecte actuale legate de al doilea război mondial. Dacă coproducțiile anterioare au avut mai ales caracterul unor inițiative private, în preajma celui de-al doilea război mondial acestea au fost rezultatul unor inițiative sprijinite instituțional de organisme precum ONC-ul din România şi reflectau chiar noile alianțe politice europene din anii `40. În plan cinematografic ele reprezentau schimburi de experiență între cinematografii mai înaintate (cea germană, italiană sau maghiară) şi cele mai modeste (română, respectiv bulgară sau albaneză). Germanii au obținut de pildă subiecte atractive (Delta Dunării, pelicanii, vânătorile de urşi şi cocoşi de munte, localitatea lacustră Vâlcov, exploatarea aurului etc.) iar românii sprijin tehnic pentru realizarea unor producții, inclusiv sonor şi color. Astfel, în anii `30-`40 au fost realizate în România pe lângă o coproducție cu Franța, *România, țara dragostei/ Roumanie, terre d`amour* (1931, R: Camille de Morlhon), coproducții cu Germania, între care trebuie menționate jurnalele de actualități şi documentarele, inclusiv color, realizate de ONC în colaborare cu UFA, *Ciuleandra/ Verklungene Träume* (1930, R: Martin Berger), primul film românesc de ficțiune sonor, din care a fost regăsit recent un fragment, *Venea o moară pe Siret/ Sturmflut der Liebe* (1929, R: Martin Berger), după romanul omonim al lui M. Sadoveanu, şi *Visul lui Tănase* (1932, R: Bernd Aldor-Calmanovici şi C. Tănase), ca şi trei cu Italia: *Visul unei nopți de iarnă* (1946, R: Jean Georgescu), o ecranizare după piesa omonimă de Tudor Muşatescu, *Cătuşe roşii/ Odessa in fiamme* (1932, R: Carmine Gallone), un film în care pierderea şi recuperarea Basarabiei potențează o dramă personală, şi *Escadrila albă/ Squadriglia bianca* (1943, R: Ion Sava), o poveste de dragoste pe fundalul războiului de pe frontul de est. În anii `40 au fost realizate şi coproducții croato-germane (documentare care încearcă să prezinte specificul Croației desprinse de Iugoslavia), ca şi trei filme de ficțiune în coproducție ungaro-bulgară: *Vremea încercărilor/ Izpitanie/ Alkalom* (1942, R: Hrisan Țankov şi Endre Rodriguez), *Sirena Iva/ Iva samodiva/ A tenger bosyorkanya* (1943, R: Kiril Petrov) şi *Rapsodia bulgaro-maghiară/ Bălgarsko-ungarska rapsodia/ Tengerparti randevú*[12] (1943, R: Frygyes Ban şi Boris Borozanov). Subiectul *Vremii încercărilor*, bazat pe scenariul ungurului Janos Zalabery, seamănă cu cel din *Cătuşe roşii* (bazat pe scenariul lui N. Kirițescu şi Gerardo Gerardi), mai ales datorită eroinei despărțite de soțul ei care ajunge să cânte în localuri şi care dă posibilitatea cântăreței de operetă Nadia Nojarova să-şi arate talentul, la fel ca şi celebra cântăreață de operă Maria Cebotari (1910-1949) în singura peliculă a acesteia filmată în România. De data aceasta motivele despărțirii sunt fidelitatea şi gelozia în variantă meridional-balcanică, filmul fiind şi o pledoarie pentru virtuți strămoşeşti precum fidelitatea casnică într-o Bulgarie încă arhaică pentru un maghiar. În ciuda intențiilor moralizatoare vizibile filmul este considerat printre cele mai bune filme bulgare din epocă. *Rapsodia bulgaro-maghiară* e povestea a două bulgăroaice care studiază conservatorul la Budapesta şi ale căror legături amoroase cu maghiari se rezolvă în mijlocul unor peisaje idilice bulgăreşti iar eroii revin la Budapesta când cei patru interpretează rapsodia bulgaro-maghiară. Întrucâtva filmul face

apologia specializării în centrul Europei şi e totodată un pretext pentru câteva locaţii pitoreşti din Bulgaria. *Sirena Iva* (film neterminat) este din nou istoria unei gelozii, în care protagoniştii se regăsesc în legenda unei Lorelei de la ţărmul Mării Negre, din nou pretext pentru filmarea unor peisaje pitoreşti.

În România între 1940-1944 a existat chiar o companie cinematografică româno-italiană, Cineromit. În mod asemănător, în 1939 a fost semnat un protocol de colaborare cinematografică între Albania şi Italia iar în 1942 a fost înfiinţată compania albanezo-italiană Tomorri Film[13].

Şi primele premii internaţionale ale cinematografiilor din Balcani au fost obţinute în acelaşi loc (Veneţia) şi cam în aceeaşi perioadă. În 1933 *Leblebici Horhor Aga* (Turcia, R: Muhsin Ertugrul) a obţinut o menţiune de onoare, în 1936 *Nocturno* (1934, Austria, R: Gustav Machatý) a cărui imagine a fost realizată de croatul Oktavijan Miletić a primit premiul pentru scurt metraj, iar premii pentru film documentar au obţinut *Ţara Moţilor* (R: Paul Călinescu) în 1939, respectiv *Nuntă săteasca/ Svadba na selo* (1946, Bulgaria, R: Stoian Hristov) în 1947. Şi regizorul albanez Mihalaq Mone a obţinut în 1943 un premiu la Florenţa pentru filmul documentar *Fii ai Albaniei şi ai lui Skenderbeu/ Bijtë e shqipës së Skenderbeut* (1941, Albania)[14].

După al doilea război mondial s-a întâmplat un fenomen interesant. Deşi teoretic ar fi trebuit să fie mai importantă diferenţa de sistem între ţările balcanice, au contat mai mult în relaţiile dintre aceste ţări diferenţele de regim între ţările comuniste iar între Grecia şi Turcia au persistat relaţiile reci, inclusiv din cauza conflictului din Cipru. Şi acest lucru a fost valabil şi în relaţiile culturale şi cinematografie. Îndepărtarea Iugoslaviei de URSS după 1948 a condus la izolarea acesteia de celelalte ţări comuniste şi apropierea de Vest, având drept consecinţe timpurii şi o sumedenie de coproducţii iugoslave cu ţări din blocul vestic, inclusiv colaborări cu cineaşti greci. Se poate menţiona doar participarea unor actori iugoslavi precum Rade Marković la filmul bulgar *Hoţul de piersici/ Kradeţăt na praskovi* (1964, R: Vălo Radev), unde ecranizarea nuvelei lui Emilian Stanev despre primul război mondial şi dragostea dintre un prizonier sârb şi soţia şefului lagărului a impus întrucâtva alegerea unui interpret sârb, ca şi pentru a sugera că relaţiile bulgaro-iugoslave s-au schimbat. Abia în 1986 a fost distribuit un alt actor iugoslav într-un film bulgar: Djoko Rosić în *Judecătorul/ Sădiata* (R: Plamen Maslarov). După 1966 relaţiile politice româno-iugoslave s-au reluat dar, deşi Ceauşescu şi Tito erau de acord în privinţa „comunismului naţional", ultimul nu putea accepta „comunismul de piaţă". Astfel, singurele coproducţii cinematografice au fost prilejuite de inaugurarea unui obiectiv economic comun-hidrocentrala de la Porţile de Fier. Cu această ocazie au fost realizate documentarele *Porţile de Fier – simbol al tehnicii şi prieteniei/ Gvozdena vrata – simbol tehnike i prijatelstva* (producători Filmske Novosti Belgrad şi Studioul Alexandru Sahia, R: Mircea Popescu, Branko Şegović), *S-au deschis Porţile de Fier ale Dunării/ Otvorena su gvozdena vrata Dunava* (1968, R: Mircea D. Popescu şi Vladmir Ţarin – care cuprinde şi animaţie, hărţi, fotografii vechi şi imagini de arhivă) şi *Sistemul de navigaţie de la Porţile de Fier/ Navigaţija* (1972, R: Vladimir Ţarin, Mircea Popescu), folosind imagini cu amenajările hidrotehnice şi de navigaţie realizate de-a lungul timpului de către operatori din cele două ţări montate de Natalija Cvijić şi Slobodan Mladenović, respectiv de Antoaneta Faust. Desigur, au reapărut în fiecare din ţări filme ale celeilalte cinematografii dar la noi au fost selectate cele mai „cuminţi". Participarea actorilor Iurie Darie şi Silvia Bădescu la filmul *Preţul oraşului/ Ţenata na gradot* (1970, Iugoslavia, R: Ljubişa Gheorghievski) este întâmplătoare. Actorul putuse fi urmărit într-un rol principal alături de Gojko Mitić în coproducţia SF germano-polonă *Semnale – o aventură în spaţiu/ Signale – Ein Weltraumabenteuer* (1970, R: Gottfried Kolditz) iar regizorul, de origine aromână ca şi scenaristul, a considerat că poate să dea direct indicaţii unor actori români. Iurie Darie a obţinut cu acest prilej un premiu de interpretare la Pola. Lucian Pintilie a regizat în Iugoslavia o producţie TV, *Salonul numărul 6/ Pavilijon broj VI* (1973), apoi pelicula *Salonul numărul 6/ Pavilijon VI* (1978), adaptând nuvela „Salonul nr. 6"/ „Palata no.6" (1892) de A. P. Cehov. Filmul a obţinut premiul CIDALC la Pola, premiul juriului catolic la secţiunea „Un certain regard" de la Cannes şi un premiu de interpretare pentru Slobodan Perović la festivalul de la Niş. Treptat, şi relaţiile Iugoslaviei cu Bulgaria au ajuns la un grad de normalitate, inclusiv în

cinematografie. Totuşi, aproape singurele forme de cooperare le reprezentau participările la festivaluri sau la coproducţiile vest şi est-germane de westernuri filmate în Iugoslavia ale unor actori români şi bulgari. Bulgaria şi România au încercat chiar să concureze Iugoslavia ca locaţie pentru producţii internaţionale de westernuri şi de filme de aventuri. În acest sens pot fi menţionate două coproducţii bulgare. Mai întâi ecranizarea după Karl May *Testamentul incaşului/ Das Vermächtnis des Inka/ Zavetăt na inkata* (1966, Spania-Italia-RF Germania-Bulgaria, R: Georg Marischka), o peliculă filmată în Bulgaria în care au fost interpreţi şi actori bulgari în roluri secundare precum Liubomir Dimitrov şi Bogomil Simeonov. Mai târziu a fost coproducţia western redegisto-cubanezo-bulgară *Osceola* (1971, R: Konrad Petzold), unde au fost utilizaţi actori germani, iugoslavi precum Gojko Mitić şi Predrag Milinković, un român – Iurie Darie iar participarea bulgară a constat, pe lângă actorii Daniel Micev, Pepa Nikolova şi Iskra Radeva, într-o echipă care a filmat exterioare în Bulgaria, pe lângă cele din Cuba. La noi este vorba despre o serie germano-franceză concepută iniţial pentru televiziune – *Legenda lui Ciorap de piele/ La legende du Bas de cuir/ Die Lederstrupferzanlungen* (1969) din care au apărut pe ecrane episoadele: *Vânătorul de cerbi/ Le chaisseur des daimes*, *Ultimul mohican/ Le dernier des Mohicans* (1968, R: Sergiu Nicolaescu, Jacques Dreville) şi *Aventuri în Ontario/ Aventure en Ontario* (1968, R: Jacques Dreville, Sergiu Nicolaescu), ca şi filmele *Preeria/ La Prairie* (1968, Germania-Franţa, R: Pierre Gaspard-Huit, Jacques Dreville, Sergiu Nicolaescu), *Omul de aur/ Chemarea aurului/ L`Appel de l`or* (1976, Germania-Austria-Franţa, R: Wolfgang Staudte, Sergiu Nicolaescu, Alecu Croitoru, după Jack London). Pe lângă regizori şi actori români, la aceste filme au fost utilizate şi locuri de filmare din ţara noastră. Totuşi, Victor Rebengiuc a interpretat rolul unui prizonier englez în filmul bulgar *Cea mai lungă noapte/ Nai-dălgata noşt* (1967, R: Vălo Radev) iar la sfârşitul anilor `80 muzica lui Gheorghe Zamfir a fost utilizată în două filme bulgare: *Margarit şi Margarita/ Margarit i Margarita* (1989, R: Nikolai Volev) şi *Bucăţi de dragoste/ Parceta liubov* (1989, R: Ivan Ţecerkelov). Colaborarea României cu Turcia s-a rezumat doar la schimburi de filme. Sergiu Nicolaescu a filmat pentru *Mihai Viteazul* la Istanbul, inclusiv în palatul Topkapî, dar fără a avea autorizaţie[15], aşa cum a avut pentru scenele filmate la Praga. De fapt, filmările sale în străinătate pentru un film de ficţiune românesc au reprezentat o premieră pentru un regizor român în timpul comunismului.

Izolarea Albaniei de celelalte ţări comuniste a avut după 1966 o excepţie parţială, România. O serie de regizori albanezi precum Spartak Pechani, Jorgaq Tushe, Xhovalin Hajati şi Kujtim Çashku au studiat la Bucureşti. Este interesant că într-un film cu partizani realizat târziu, *Misiune dincolo de mare/ Misioni përtej detit* (1988, R: Lisenko Malaj) muzica este a a lui Mikis Theodorakis.

Putem conchide că în perioada comunistă nu s-a înregistrat nici o coproducţie a unui film de ficţiune între Albania, România, Bulgaria şi Iugoslavia, Turcia şi Grecia. După cum am arătat anterior, Irene Papas, Brioni Farrell şi Mikis Theodorakis au participat la realizarea unor filme iugoslave cu partizani dar nu a fost vorba despre vreo coproducţie cu Grecia. Nici un film precum *Legenda dragostei/ Legenda o lásce/ Leghenda za liubovta* (1957, R: Vaclav Krska), deşi are la bază piesa scriitorului turc Nazim Hikmet (1902 Salonic – 1963 Moscova), nu este o coproducţie bulgaro-turcă, ci bulgaro-cehoslovacă. Începând mai ales cu anii `70 s-a înregistrat un alt fenomen care a grăbit consolidarea filmelor balcanice cel puţin la nivel de producţie prin cooptarea în asemenea filme nu numai a unor vedete balcanice sau de origine balcanică, cum s-a întâmplat în Iugoslavia, ci şi a unor actori precum Orson Welles în *Taina lui Nikola Tesla/ Tajna Nikole Tesle* (1980, Iugoslavia, R: Krsto Papić) şi *Bătălia de pe Neretva/ Bitka na Neretvi* (1969, Iugoslavia-SUA-Italia-RFGermania, R: Veljko Bulajić) sau Richard Burton în *Sutjeska* (1973, Iugoslavia, R: Stipe Delić). De menţionat că în ultimele două filme cei doi au roluri de localnici, un senator cetnic, respectiv Iosip Broz Tito iar *Sutjeska* şi *Taina lui Nikola Tesla* sunt producţii exclusiv iugoslave. La fel, filmele lui Anghelopoulos, de pildă, au beneficiat de participarea unor actori precum Marcelo Mastroianni în rolul lui Spiros din *Apicultorul/ O Melissokomos* (1986, Franţa-Grecia-Italia) sau ca politicianul dispărut din *Piciorul suspendat al cocostârcului/ To Meteoro vima tou pelargou* (1991, Franţa-Grecia-Italia-Elveţia), Harvey Keitel-A şi Erland Josephson – curatorul unei arhive balcanice de filme în *Privirea lui Ulise/ To*

Vlemma tou Odyssea (1995, Grecia-Franța-Italia), Bruno Ganz în rolul lui Alexandru din *Eternitatea şi încă o zi/ Mia aioniotita kai mia mera* (1998, Grecia-Franța-Italia) etc. România a avut încă din anii `60 coproducții la care şi-au dat concursul mari regizori precum Henri Colpi şi Henri Verneuil sau vedete internaționale precum Jean Marais, Sydney Chaplin, Marie-José Nat, Marina Vlady, Pierre Brice, Antonella Lualdi şi Amedeo Nazzari, însă în deceniile următoare în afara unor filme de aventuri realizate în coproducție unde au fost distribuiți evident actori străini însă nu notabili, actori străini importanți au reînceput a fi distribuiți abia după 1990. În acest sens, pot fi menționați Charlotte Rampling în *Asfalt tango* (1993, Franța-România, R: Nae Caranfil), Kristin Scott Thomas în *O vară de neuitat/ Une été inoubliable* (1994, Franța-România, R: Lucian Pintilie), Rutger Hauer în *Camera ascunsă* (2004, România, R: Bogdan Dumitrescu) sau Armand Assante în *California Dreaming* (2006, România, R: Cristian Nemescu). Coproducțiile la care au participat România, Iugoslavia, Bulgaria, Grecia şi Albania după al doilea război mondial au adus şi premii internaționale de prestigiu în anii `50 şi `60, primele în cazul Bulgariei şi Albaniei. *Skanderbeg/ Velikii voin Albanii Skanderbeg/ Skenderbeu* (1953, URSS-Albania, R: Serghei Iutkevici) a primit un premiu pentru regie la Cannes în 1954, *Eroii de la Şipka/ Gheroite na Şipka* (1954, URSS-Bulgaria, R: Serghei Vasiliev) a obținut premiul pentru regie în 1955 pentru realizatorul rus, *Stele/ Sterne/ Zvezdi* (1959, RDGermană-Bulgaria, R: Konrad Wolf) marele premiu al juriului la Cannes în 1959, *Codin* (1962, România-Franța, R: Henri Colpi) un premiu pentru ecranizare la Cannes în 1962, iar *Strada lungă de un an/ La Strada lunga un anno/ Cesta duga godinu dana* (Italia-Iugoslavia, R: Giuseppe De Santis) şi *Bătălia de pe Neretva* (1969) au obținut nominalizări la premiul Oscar pentru cele mai bune filme străine în 1959, respectiv în 1970. De asemenea, Jules Dassin şi Michael Cacoyannis au obținut mai multe premii pentru asemenea filme. Se poate spune că aceste coproducții au pregătit într-un fel marile premii obținute de cineaştii balcanici cu producții locale începând cu deceniul următor.

Producția de filme a atins maximumul la începutul anilor `80. În Turcia se produceau circa 350 de filme de filme de lung metraj pe an, în Iugoslavia 40, în România între 15 şi 29[16], până şi Albania a produs în 1982 şi 1984 un număr de 14 filme[17]. Țările din blocul comunist aveau în plus o impresionantă producție de filme documentare şi de animație. După anii `80 producția a scăzut mult în țările în care a căzut sistemul comunist, ca şi în Turcia, doar în Grecia reculul resimțindu-se mai puțin. Astfel, în anul 2002[18] Turcia şi Grecia figurau între țările cu o producție medie de filme (între 20 şi 199 de filme pe an), ocupând locul 17 în lume cu 63 de filme produse, respectiv locul 25 cu 25 de filme produse. Între țările cu o producție mică de filme (între 1 şi 19 filme pe an) figurau Albania şi Bulgaria cu 11 filme, România cu 9, Iugoslavia cu 8, Croația cu 3, R.Macedonia şi Slovenia cu 2 şi Cipru cu 1 film. Producția României a scăzut dramatic până în 1999 când nu a fost produs nici un film de lung metraj pentru ca apoi să se înregistreze o creştere de până la 11 în 2004, respectiv 10 în 2007.

După 1990 au început să se realizeze coproducții între aproape toate țările balcanice. Desigur, din cauza conflictelor din fosta Iugoslavie au întârziat să apară coproducții sârbo-croate sau sârbo-bosniece. Sunt semnificative mai ales din perspectiva ameliorării relațiilor politice coproducțiile: *Tinerețe frântă/ Slomjena mladost* (1990, România-Iugoslavia, R: Marija Marić), *Noaptea/ Nata* (1996, Albania-R.Macedonia, R: Esat Mysliu), *Acolo unde se odihnesc sufletele/ Kădeto duşite pocivat* (1997, Bulgaria-Grecia-R.Macedonia, R: Boian Papazov, documentar), *Om mare, iubire mică/ Büyük adam küçük ask* (2001, Turcia-Grecia-Ungaria, R: Handan Ipekçi), *Ochi furați/ Otkradnati oci* (2005, Bulgaria-Turcia, R: Radoslav Spasov) şi *Mireasă împrumutată/ Eğreti gelin* (2005, Turcia-Grecia, R: Atif Yilmaz)[19]. Cele mai importante filme, cel puțin din perspectiva obținerii unei recunoaşteri internaționale, rămân însă cele în care la coproducții au participat şi alte țări în afara celor balcanice: *Butoiul cu praf de puşcă/ Cabaret Balkan/ Bure baruta* (1998, Iugoslavia-R.Macedonia-Franța-Grecia-Turcia, R: Goran Paskaljević), *No Man's Land* (2001, Bosnia şi Herțegovina-Slovenia-Italia-Franța-M.Britanie-Belgia, R: Danis Tanović), 2003 *Arde vatra/ Gori vatra/ Au feu!* (2003, Bosnia şi Herțegovina-Austria-Turcia-Franța, R: Pjer Jalica) şi *Grbavica* (2006, Austria-Bosnia şi Herțegovina-Germania-Croația, R: Jasmila

Scenă din *Tinerețe frântă*

Zbanić). Practic, impulsul inițial pentru realizarea unor asemenea filme l-a reprezentat obținerea unor fonduri din Vestul Europei. România a rămas oarecum izolată căci în afara coproducțiilor cu Iugoslavia[20] nu au apărut nici acum alte coproducții cu celelalte țări balcanice. În 2006, după normalizarea treptată a relațiilor dintre statele foste componente ale Iugoslaviei, apare filmul *Patrula/ Karaula* în regia croatului Rajko Grlić, prima coproducție a tuturor fostelor republici, susținută de fondurile Euroimage şi la care a participat chiar şi un producător din provincia Kosovo. În mod semnificativ este vorba de o comedie neagră cu final tragic care parodiază ostilitățile care au urmat în fosta Iugoslavie prin intermediul unui comandant care declanşează psihoza războiului tratându-şi sifilisul pe ascuns şi pretinzând că a avut loc un atac albanez la graniță pentru a-şi motiva absența de acasă față de soție (vezi **IV. 9. Conflictele interetnice**).

NOTE

1. Kosanović, Dejan – *Filmot od 1896 godina kako del od kulturnoto nasledstvo na Iugoslavia (Serbia i Ţrna Gora)*, Grozev, Aleksandăr – *Bugarskoto kino vo kontekstot na balkanskata kulturna tradiţia*, Ivo Škrbalo – *101 godina film vo hrvatska: 1896-1997* în volumul *Razvojot i proniknuvaneto na balkanskite naţionalni kinematografii vo periodot od 1895 do 1945 godina*, Kinoteka na Makedonia, Skopje, 2003, p. 73-74, respectiv p. 46-47, p.135. Vezi şi Rîpeanu, Bujor T., Corciovescu, Cristina – *Cinema... un secol şi ceva*, Ed. Curtea Veche, 2002, p. 10-11.

2. Paul Menu s-a născut la Bucureşti din părinţi francezi, a avut cetăţenie română dar la începutul celui de-al doilea război mondial s-a stabilit în Franţa.

3. Mitropoulos, Aglae – *Decouverte du cinema grec*, Ed. Seghers, Paris, 1968, p. 8-10.

4. Aleksandăr Grozev – *op. cit.,* p. 55.

5. Stoil, Michael Jon – *Cinema Beyond the Danube: The Camera and Politics*, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, New Jersey, p. 40-43.

6. Stoil, Michael Jon – *Mass Media in Mobilization Regimes: The Case of Balkan Cinema*, p. 21.

7. Şekeroglu, Sami – *Turskiot film – od pocetoţite do Vtorata svetska vojna* în *Razvojot i proniknuvaneto na balkanskite kinemotografii*, p. 174-176. Vezi şi www.byegm. /gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA.2001.htm.

8. Volk, Petar – 20. vek srpskog filma, Institut za film, Belgrad, 2001, p. 560. Kosanovic, Dejan – *op. cit.*, p. 92-93.

9. Cernat-Gheorghiu, Manuela – *Filmul şi armele. Tema păcii şi a războiului în filmul european*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 225-227.

10. Marincevska, Nadejda – *Bălgarsko animaţionno kino 1915-1995*, Ed. Kolibri, Sofia, 2001, p. 13-14.

11. Bucuţa, Emanoil – *Les films balkaniques. Rapport. Documents de la III-ème conférence balkanique.* No.10, Bucureşti, 1932, p.3.

12. Jean Mihail a realizat şi el două filme ale căror titluri conţin cuvântul „rapsodie": *Chemarea dragostei/ Rapsodia română* (1930), o melodramă pierdută, realizată în studiourile Hunia din Budapesta, şi documentarul *Rapsodia rustică* (1945).

13. Lako, Natasha – *The First Game of Albanian Film Image 1895-1898*, www.aqshf.gov.al/?fq=mesi&mt=shfaqart&aid=44&gj=en.

14. *Ibidem*.

15. Sergiu Nicolaescu mi-a relatat că a recurs la o stratagemă pentru a obţine permisiunea de a filma la Topkapî. L-a trimis pe Gheorghe Pîrîu la ministrul turc al Culturii şi i-a cerut să-l sune din anticamera acestuia, în timp ce el se afla împreună cu directorul muzeului. Nicolaescu a pretins că a vorbit cu ministrul în franceză iar directorul l-a crezut şi a acceptat trei mii de mărci ca plată. În ultima zi, filmând foarte matinal exterioare şi arborând un steag otoman roşu, a atras atenţia poliţiei turce care i-a cerut autorizaţia scrisă de filmare. Nicolaescu terminase de fapt filmarea aşa că a părăsit intempestiv Turcia împreună cu negativul şi actorii. Camioanele cu recuzită şi reflectoare au fost oprite o vreme de vameşii turci care au căutat în zadar pelicula. Ulterior, ambasadorul Turciei a înaintat un protest, pe care l-a retras după ce a văzut secvenţele filmate la Istanbul.

16. În 1989 de pildă s-au realizat în România 25 de filme de lung metraj iar în 1980 cele mai multe, adică 30. Vezi Voiculescu Elefterie – *Buftea jubileu*. Adevăruri dintr-un semicentenar de vise, Ed. Arvin Press, Bucureşti, 2005, p. 78.

17. Vezi *Filmografi e filmit shqiptar 1953/ 2003. Vellimi I. Filmi artsitik*, Ed. Botimet Toena, Tirana, 2004, p. 65-80.

18. Vezi www.unesco.org/culture/industries/cinema/html_engl/prod.shtml.

19. Deşi nu este o coproducţie, mai poate fi menţionat un film precum comedia *Business în Balcani/ Biznes sta Valkania* (1996, R: Vassilis Boudouris), unde există o participare românească datorită actriţelor Daniela Nane şi Rodica Horobeţ. De asemenea, Ovidiu Iuliu Moldovan a jucat în *Nopţi de cristal/ Kristallines Nichtes* (1991, Grecia-Franţa-Elveţia, R: Tonia Marketaki).

20. Pe lângă *Tinereţe frântă/ Slomjena mladost* (1990) mai există un proiect al unei coproducţii cu Serbia şi Muntenegru – *Dacă bobul nu moare/ Ako zrno ne umre* (R: Sinişa Dragin, România-Serbia şi Muntenegru-Austria). Sinişa Dragin a participat şi în calitate de co-scenarist la filmul sloven *Potrivire/ Uglasevanje* (2005, R: Igor Sterk). Se poate adăuga filmul omnibus *Obiecte pierdute/ Lost and Found* (2005), o coproducţie Bosnia şi Herţegovina-Serbia şi Muntenegru-Bulgaria-Estonia-Germania-Ungaria-România, care reuneşte sub pretextul temei generaţiilor pe regizorii Stefan Arsenijević, Nadejda Koseva, Mait Laas, Kornél Mundruczó, Cristian Mungiu şi Jasmila Zbanić.

2. Fraţii Manakia, pionierii filmului balcanic, revendicaţi de 6 cinematografii

> În capitala României am aflat că în Anglia şi Franţa se vând aparate care redau fotografii <vii>. Asemenea ştire pentru noi atunci era şocantă şi chiar incredibilă, dar nu puteam să ne îndoim de ea căci văzusem o scurtă proiecţie.(...) Ienache deja nu mai putea să scape de dorinţa de a se întoarce la Bitolia cu o cameră de filmat. Şi în somn tânjea după ea. În timp ce eu m-am întors acasă, el a plecat la Londra, de unde a adus o cameră Bioscope.
>
> *Milton Manakia*

Fraţii aromâni Ienache şi Milton Manakia reprezintă cel mai elocvent exemplu de cineaşti aparţinând patrimoniului cultural balcanic căci încercarea de a stabili apartenenţa la una din cinematografiile naţionale din Balcani constituie un demers sortit eşecului. Ei sunt consideraţi primii cineaşti din Balcani, realizând mai multe filme importante pentru cel puţin şase naţiuni balcanice. De asemenea, prin numărul impresionant de fotografii realizate de ei şi mai ales pentru importanţa acestora ei rămân cei mai importanţi fotografi din Balcani. Ienache a avut o activitate fotografică de cel puţin 41 de ani iar Milton de 65 de ani, greu de egalat. De asemenea, se pare că au realizat filme între 1907-1912 şi au avut o grădină-cinematograf şi o sală de cinema între 1921-1939. Din păcate astăzi opera lor este cvasi-necunoscută în România şi deşi ei se considerau români, au fost revendicaţi în schimb în ultimele decenii de Iugoslavia, Grecia, R.Macedonia, Turcia şi Albania.

Ienache (Ion, Ianakis) – fratele cel mare (18.05.1878-19.05.1954) şi Milton (Miltiade,) – mezinul (09.09.1882-05.03.1964) s-au născut în nordul Greciei, la Avdela în apropiere de Castoria (Veria), în Munţii Pindului, zonă care a fost până în 1912 în componenţa Imperiului Otoman. Cei doi fraţi au început să lucreze împreună în 1898. Ienache deschisese un studio fotografic la Ianina, în Epir, unde lucra şi ca profesor de desen şi caligrafie la gimnaziul românesc. Au trebuit să părăsească Ianina în 1905 deoarece Ienache a fost implicat în scandalul de la Băiasa (Vouvousa) când elinofilii au întrerupt prima slujbă de Paşti în limba română pentru aromâni. Acest incident, împreună cu altele au dus la întreruperea relaţiilor diplomatice între România şi Grecia. Astfel, în 1905 din cauza manifestărilor pro-româneşti ale locuitorilor, satul natal a fost ars iar preotul şi alţi doi locuitori au fost executaţi de către antarţii greci. În 1905 au revenit în Macedonia, stabilindu-se la Bitolia (Monastir), unde au deschis împreună cunoscutul mai târziu „Studio de artă şi fotografie", a cărui emblemă era scrisă în română şi turcă, limba oficială a Imperiului otoman. Ienache a continuat să lucreze şi ca profesor la gimnaziul românesc de aici până în 1916 când şcolile „străine" din Serbia au fost închise. În 1905, cu ocazia primei lor vizite la Istanbul, la recomandarea aromânului Apostol Basda, ofiţer superior în poliţia capitalei otomane, au putut să facă fotografii mai multor oficialităţi, între care viitorului sultan Mehmed Reshad al V-lea (1909-1918). Participarea în 1906 la Expoziţia internaţională de la Bucureşti le-a a adus fraţilor Manakia nu numai două medalii de aur şi una de argint pentru artă fotografică, ci şi deschiderea mai multor oportunităţi. Au devenit fotografi oficiali ai Curţii Regale române în 1906, ai Porţii în 1911 şi ai regelui Aleksandar Karadjordjević în 1929. Tot în 1906, după o vizită la Castelul Peleş, Ienache a obţinut o bursă de la Carol I şi a putut pleca la Viena, Paris şi Londra. Milton îşi amintea că în această călătorie Ienache a achiziţionat camera de filmat Bioscope no.300,

Ienache Manakia (Foto din 1917) şi Milton Manakia (Scenă din filmul *Camera 300*)

cu un obiectiv 1:6,3, de la firma Charles Urban & Co. A urmat şi un succes financiar, astfel încât cei doi fraţi au început să filmeze şi chiar să fotografieze din pur interes artistic şi ştiinţific. Şi astfel, în acelaşi an sau în cel următor, primul lor film, *Viaţa casnică la aromâncele din Pind* a fost realizat la Avdela, când au imortalizat-o pe bunica lor centenară, Despina, torcând lână alături de fiicele şi nepoatele ei. Un început modest, părând că păstrează în timp o scenă de familie, care anunţa însă prin titlu veritabilele documente etnografice şi de epocă de mai târziu. Şi ce epocă: răscoalele antiotomane de Sf.Ilie, revoluţia Junilor Turci, războaiele balcanice şi mondiale, care au dus la împărţirea Macedoniei, declinul aromânilor şi consolidarea naţiunilor balcanice!...

Nu numai cariera artistică, ci şi viaţa fraţilor Manakia a fost influenţată decisiv de tumultoasele schimbări ale Peninsulei Balcanice. În primul război mondial atelierul a fost distrus iar autorităţile bulgare de ocupaţie l-au internat pe Ienache în lagărul de la Plovdiv din cauza unor fotografii cu obiective militare şi a unor arme găsite în casă. El şi-a amenajat un nou atelier la Plovdiv şi a continuat să lucreze aici între 1917-1918. În 1921, după ce activitatea liceului românesc a fost suspendată, cei doi fraţi au deschis o grădină-cinematograf iar în 1923 şi-au construit propria sală de cinema (cu 573 de locuri!), dar nu s-au putut bucura prea mult, căci s-a făcut simţită recesiunea economică şi au fost nevoiţi să o ipotecheze, pentru ca, în cele din urmă, să o piardă în urma unui incendiu (1939). Din acest motiv au fost nevoiţi şi să se despartă în 1939 sau 1943. Milton a rămas în Bitolia şi a păstrat atelierul, în timp ce Ienache s-a stabilit la Salonic, ca să predea la liceul comercial românesc de aici. Cei doi fraţi nu s-au mai putut vedea niciodată, căci au intervenit al doilea război mondial, războiul civil din Grecia, ca şi războiul rece. Milton devenise cetăţean al Iugoslaviei comuniste, în timp ce Ienache devenise cetăţean grec. Milton a continuat să fotografieze până în 1963 (cu un an înainte de a muri de diabet cronic a fotografiat urmările cutremurului!) şi s-a bucurat de o recunoaştere târzie, fiind premiat şi dedicându-

i-se un film în timpul vieții (1958, *Camera 300*, în regia croatului Branko Ranitović), ca şi un timbru imediat după moarte, în timp ce Ienache în 1954 s-a stins în urma unei hemoragii cerebrale cu sentimentul inutilității după pensionarea sa odată cu închiderea şcolilor româneşti şi moartea unicului său fiu.

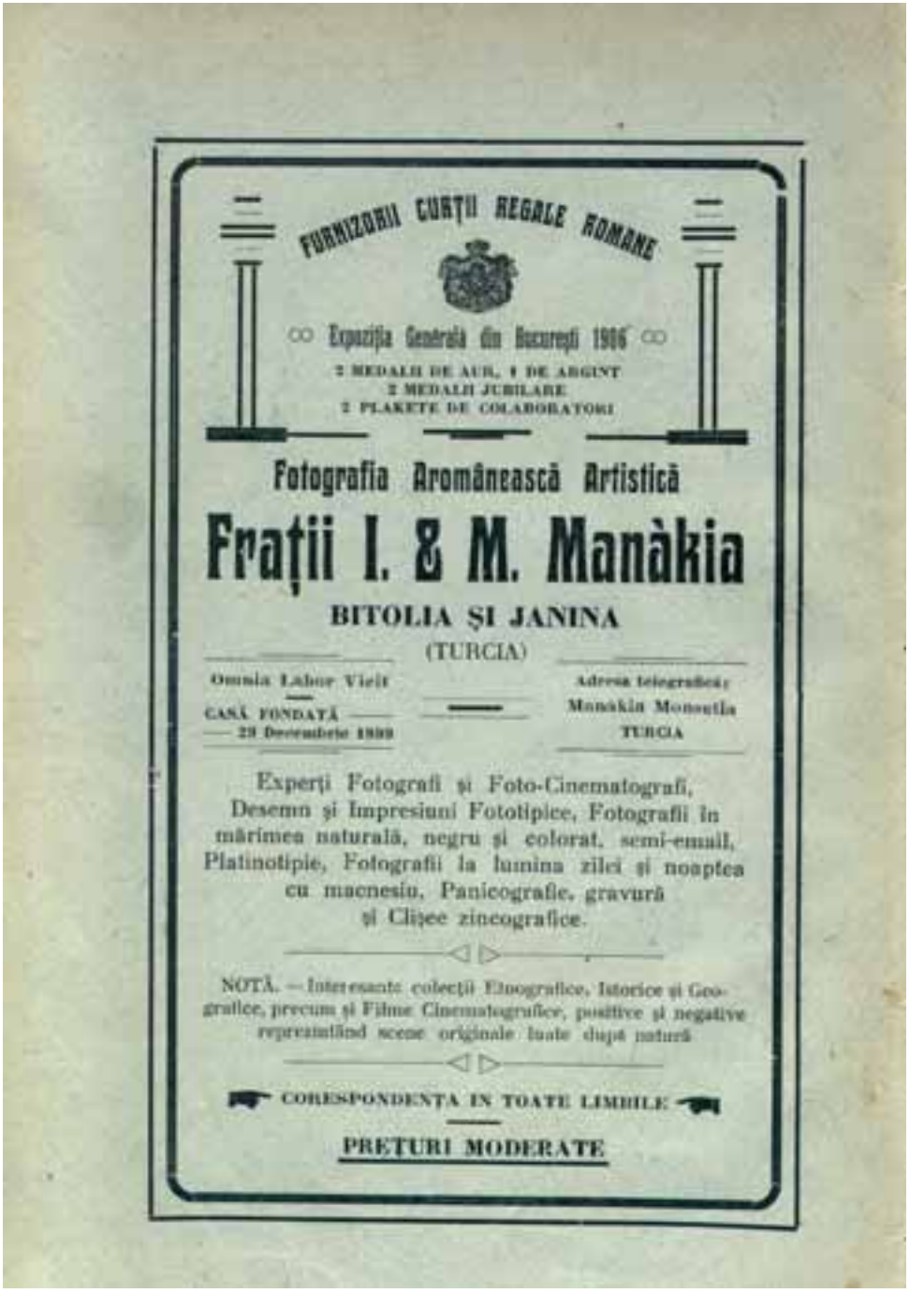
Frații Ienache şi Milton Manakia sunt consideraţi în general „pionierii cinematografiei balcanice" sau „primii cineaşti autohtoni din Balcani". Acest pionierat se referă mai mult la cantitatea, diversitatea şi importanța filmelor realizate de ei şi de aceea au putut fi numiți cineaşti. Nu putem invoca prea mult împotriva unei asemenea caracterizări impulsul diletantistic şi formația autodidactă căci în primele decenii ale cinematografiei mulți cineaşti au provenit din fotografi şi graficieni, ci mai degrabă faptul că până în 2007 nu se cunoşteau date despre proiecția filmelor lor. Chiar Milton, întrebat fiind, a afirmat că ei nu şi-au proiectat public filmele, deşi au avut mulți ani o sală de cinematograf. În 2007 Boris Nonevski a descoperit date despre proiecția filmelor lor la Skopje în 1911. Italianul Carlo Vaccaro deschisese la Skopje în 1909 cinematograful Excesior, dotat cu un aparat Bioscope. Într-un pliant din 3-6 august 1911 acesta anunța în turcă (cu caractere arabe), bulgară, sârbă şi franceză proiecția mai multor filme, printre care *Revoluția la Constantinopol. Victoria Junilor Turci/ La Revolution a Constantinople. La Victoire des Jeunes Turcs*, *Vizita sultanului Mehmed Reshad al V-lea la Salonic/ Voyage du Sultan Mehmet V. a Salonique* şi *Întoarcerea sultanului Mehmed Reshad al V-lea din călătoria în Rumelia/ Le Retour du Sultan Mehmet V. du Voyage en Roumelie*. Pare să fie vorba deci despre trei filme ale fraților Manakia realizate în acelaşi an şi care prezentau mare interes pentru toți supuşii otomani la acea vreme. Doar adăugirea „la Constantinopol" la titlul primului film ar fi inexactă în cazul în care ar fi vorba despre unul din filmele intitulate *Manifestații* (filme ale fraților Manakia care redau manifestațiile diverselor populații din imperiu cu prilejul victoriei Revoluției Junilor Turci) şi ar reprezenta în acest caz o exagerare în scop publicitar căci ei filmaseră asemenea lucruri doar la Bitolia. Există însă indicii despre posibile proiecții ale filmelor lor în România, măcar în scop ştiințific. Chiar dacă nu au fost deci primii autohtoni care au filmat[1], ei pot fi consideraţi „primii cineaşti din Balcani" căci activitatea lor a fost constantă şi mai îndelungată decât a predecesorilor care au filmat doar ocazional. Rămâne de stabilit cum putem numi meritele şi prioritățile în cinematografia balcanică[2] şi etnografică ale fraților Manakia. Chiar dacă în general în R.Macedonia sunt consideraţi metaforic „întemeietori" ai cinematografiei locale, uneori se revine la o privire obiectivă astfel încât de pildă Ljubişa Gheorghievski consideră opera lor cinematografică „o discontinuitate întâmplătoare"[3] în Macedonia.

Data la care frații Manakia au realizat primul film ridică probleme. Pavle Konstantinov, Roger Boussinot, Ronald Holloway, Gheorghios Exarchos, Miron Cernenko şi alții susțin că cei doi frați au început să filmeze în mai 1905, după ce Ienache ar mai fi făcut o excursie prin Europa, înainte de a primi bursa de la regele Carol I. Boris Nonevski înclină să situeze începutul mai întâi în 1907, iar ulterior în 1905, iar Dejan Kosanovic este ferm în a afirma că cei doi frați au început să filmeze în 1907. Interpretarea documentelor existente ne conduce la concluzia că primul film a fost realizat cel mai devreme în toamna anului 1906 sau şi mai probabil în 1907. În 1905 frații Manakia au locuit la Ianina iar o călătorie a lui Ienache spre Vestul Europei în acea perioadă ar fi fost logic să se facă prin Italia care este aproape, nu prin Viena. Ilustratele trimise de Ienache indică însă faptul că el a călătorit prin Budapesta şi Viena. De asemenea, inserturile din filmul *Viața casnică la aromâncele din Pind*, care include şi prima filmare, în care apare bunica Despina (în vârstă atunci de 114 ani după mărturia lui Milton!), menționează „Pindo Balkan Film-Bitolia". Ori frații Manakia s-au stabilit la Bitolia probabil cel mai devreme în august 1905 căci Ienache a fost numit profesor aici la 1 septembrie. E mult mai probabil că frații Manakia au putut vedea în funcțiune prima dată la Bucureşti nu numai cinematograful, ci şi un aparat de proiecție Bioscope, precum cel al Caterinei Schonberger. La marea expoziție din 1906 de la Bucureşti existau pe lângă pavilionul cinematografiei dotat cu „cinematograful vorbitor" al lui Petre Ganciu şi standuri cu aparate fotografice şi probabil şi de filmat. De asemenea, cineastul român Aurel Petrescu a utilizat o cameră de filmat marca Urban, pe care a vândut-o în 1927 celuilalt pionier al animației româneşti, Marin Iorda, care o considera deja „un vechi aparat...un adevărat strămoş" dar cu ajutorul căreia a realizat în acelaşi an primul desen animat românesc păstrat, *Haplea*[4]. În orice caz călătoria lui Ienache la Londra în 1905 este susținută doar de trei fotografii datate în 1905 (posibil datate inexact ulterior) şi de mărturia târzie a lui Milton. Această mărturie târzie, conform fraților Manakia au început să filmeze „cel mai probabil în august 1906" a fost utilizată de Pavle Konstantinov în cartea sa abia în 1982[5]. Se

ştie sigur de călătoria lui Ienache în 1906 la Viena, Paris şi Londra după obţinerea bursei de la Carol I, astfel încât alţi cercetători nu au acceptat-o încă de la publicarea cărţii. Astfel, datarea primului film în 1906 ar putea fi susţinută mai degrabă prin acceptarea ipotezei că Ienache ar fi putut comanda o cameră Bioscope la Bucureşti după ce ar fi putut-o vedea în expoziţie. Se păstrează o carte poştală prin care îşi anunţa din Budapesta tatăl că a vizitat Paris, Zurich şi Viena şi că se va întoarce în Bucureşti. De asemenea, în fondul Manakia al Arhivelor din Bitolia există acte din care reiese că Ministerul Instrucţiunii Publice i-a acordat un concediu plătit între 15 octombrie – 20 decembrie 1906 pentru a vizita marea expoziţie din 1906, ca şi cererea sa aprobată de către inspectorul Lazăr Duma prin care i s-a acordat o prelungire a concediului plătit între 20 ianuarie – 30 martie 1907[6]. Dacă adăugăm că Ienache se afla în Bucureşti pe 29 iunie 1907 (conform datei de pe albumele donate Academiei Române) putem presupune cu destul temei că fraţii Manakia au realizat primele filme abia în vara sau toamna anului 1907.

Controversele privind datarea filmelor şi chiar lipsa unor date biografice importante cum ar fi anul când cei doi fraţi s-au despărţit (1935, 1939 sau 1943), ba chiar erorile şi neidentificarea unor personalităţi care apar în filme şi fotografii, se datorează exceselor propagandistice, întârzierii cercetării şi puţinelor încercări de a schimba informaţii între cercetătorii din Grecia şi cei din spaţiul ex-iugoslav, explicabile până la un moment dat, dar greu de acceptat azi. Dar ar mai fi o explicaţie. Este vorba despre ignorarea contribuţiei lui Ienache din motive politice şi propagandistice, cu excepţia referinţelor din lucrările lui Dejan Kosanović. Acesta este şi unul din motivele pentru nu au fost cercetate fondurile documentare din Bucureşti de către cercetătorii străini iar cercetătorii români nu au fost probabil tentaţi de cercetarea unui asemenea subiect în perioada comunistă deoarece nu erau încurajate studiile asupra românilor din afara ţării sau asupra celor care părăsiseră ţara. De fapt, având în vedere formaţia şi cariera celor doi fraţi sau faptul că cel puţin în patru filme cel care filma era Ienache, Milton apărând în imagini, putem afirma mai degrabă paternitatea lui Ienache asupra operei cinematografice sau, în orice caz, că ignorarea lui ori accentuarea meritelor lui Milton constituie un act ireverenţios şi injust, datorat luării în consideraţie simplist a faptului că filmele au rămas în posesia lui, ca şi motive propagandististice şi nu ştiinţifice. Ienache a reprezentat desigur un caz neconvenabil pentru demersul de a-l integra unei anumite culturi naţionale. A trăit multă vreme într-o Macedonie care şi-a schimbat de cinci ori stăpânirea (zona Bitoliei neaparţinând însă niciodată Greciei), s-a declarat mereu român şi s-a manifestat ca naţionalist român, apoi s-a stabilit în Grecia într-o perioadă istorică tulbure în care numai de toleranţă etnică nu se putea vorbi iar la puţin timp România a rupt brutal legăturile cu etnicii români din afara graniţelor. Cine avea deci interesul de a proclama meritele unui individ cu naţionalitate incertă? Nici măcar românii...

Analizând cariera artistică a celor doi fraţi, constatăm că ea coincide cu epoca de reforme din Imperiul otoman, când aromânii au beneficiat de drepturi colective. Dacă pentru alte etnii din Balcani perioada 1878-1912 a reprezentat doar începutul afirmării şi unităţii naţionale, pentru aromâni a constituit epoca de maximă înflorire culturală, după care a urmat o decădere ireversibilă prin pierderea drepturilor culturale şi asimilarea tot mai puternică a acestora de către toate statele balcanice. Când au deschis la Ianina atelierul fotografic, Ienache avea 20 de ani, iar Milton 16. Când s-au mutat la Bitolia, Ienache avea 27 de ani, iar Milton – 23. În momentul când au realizat primele filme aveau 29, respectiv 25 de ani. Majoritatea filmelor au fost realizate până în 1911, în preajma primului război balcanic. În acea perioadă Macedonia a fost împărţită iar comunitatea aromânească a fost scindată definitiv. Putem înţelege de ce cei doi fraţi nu au mai realizat filme după aceea. Subiectele, în marea majoritate aromâneşti, şi perspectiva românească sau macedoneană din care au fost realizate nu mai erau valabile. Nu întâmplător filmele au fost redescoperite după al doilea război mondial, mai întâi în federaţia iugoslavă, unde se constituise o republică a Macedoniei. Pe de altă parte, în 1916 au fost închise şcolile româneşti din Serbia, aşa că era normal ca Ienache să încerce după război (1921) şi o afacere cum a fost cea de a proiecta filme[7]. În acel moment Ienache avea 43, iar Milton 39 de ani. În 1931, când a plecat la Salonic cu fiul său, Ienache avea 53 de ani. După câţiva ani a început să lucreze din nou ca profesor. Nu s-a stabilit la Salonic fiindcă s-ar fi considerat grec, aşa cum sugerează Christos Christodolou[8], ci pentru că în Grecia erau încă şcoli româneşti unde fiul său putea învăţa şi chiar el îşi putea găsi un post. Se poate presupune cu destul temei că Ienache s-a îndepărtat de opera sa dintr-o pornire nobilă. El îşi ajutase întotdeauna fratele, găzduindu-l în propria casă şi asociindu-l la întreprinderile sale, iar după falimentul din 1939 el i-a lăsat atelierul fotografic mezinului recent



FURNIZORII CURȚII REGALE ROMANE

Expoziția Generală din București 1906

2 MEDALII DE AUR, 1 DE ARGINT
2 MEDALII JUBILARE
2 PLAKETE DE COLABORATORI

Fotografia Aromânească Artistică

Frații I. & M. Manàkia

BITOLIA ȘI JANINA

(TURCIA)

Omnia Labor Vicit

CASĂ FONDATĂ
— 23 Decembrie 1889

Adresa telegrafică:
Manàkia Monastir
TURCIA

Experți Fotografi și Foto-Cinematografi, Desemn și Impresiuni Fototipice, Fotografii în mărimea naturală, negru și colorat, semi-email, Platinotipie, Fotografii la lumina zilei și noaptea cu macnesiu, Panicografie, gravură și Clișee zincografice.

NOTĂ. — Interesante colecții Etnografice, Istorice și Geografice, precum și Filme Cinematografice, positive și negative reprezentând scene originale luate după natură

CORESPONDENȚA ÎN TOATE LIMBILE

PREȚURI MODERATE

Reclamă din revista Lilicea Pindului (1910)

căsătorit căci după moartea soției a plecat la Salonic (1935) să locuiască cu fiul său şi a sperat că se va putea întreține din nou din activitatea didactică.

Titlurile şi numărul total de 40 filme păstrate dintre cele realizate de frații Manakia au reieşit din mai multe surse: după titlurile româneşti originale ale filmelor aflate în colecția Arhivei Naționale de Filme – Cinemateca Română, prin recuperarea negativelor şi prelucrarea lor de către Cinemateca Macedoniei, ca şi prin descifrarea inscripțiilor de pe cutii sau după mărturiile lui Milton şi ale unor contemporani, valorificate de filmologul macedonean Igor Stardelov. Filmele reproduc imagini sigure din şase localități din Macedonia istorică: Avdela, Grevena, Veria (Castoria), Salonic (actualmente în Grecia), respectiv Bitolia şi Resen (în R. Macedonia). Chiar şi numai enumerarea titlurilor filmelor, având în vedere perioada în care au fost realizate, indică faptul că avem probabil de-a face cu unele dintre primele filme etnografice din lume! Frații Manakia au intuit că modul de viață patriarhal al aromânilor avea curând să fie schimbat brutal de răscoale şi patru războaie în decurs de 40 de ani. Ei ne-au lăsat imagini în mişcare ale transhumanței sărăcăcenilor (aromâni nomazi), cu cadre unice ale caravanelor de cai cu samare pe spinare, ale îndeletnicirilor, precum creşterea oilor şi prelucrarea lânii, ale unor sărbători religioase precum Sâmbăta Morților, Sf. Gheorghe (momentul când păstorii îşi duc turmele la munte) şi Boboteaza, dansuri, înmormântări şi nunți. Demersul lor a fost patriotic dar a avut chiar şi caracter ştiințific, având în vedere ansamblul operei, în care miile de fotografii cu date şi explicații sunt completate de 11 filme cu titluri şi conținut care indică o certă preocupare etnografică. Mărturia modestă a lui Milton despre realizarea filmelor, reprodusă de Dimitar Dimitrovski-Takeț, confirmă acest lucru: „În cercul familiei noastre, pe lângă bunica mea şi celelalte gospodine, am filmat mai întâi cu Camera 300 confecționarea covoarelor şi macaturilor. Am pornit într-o ordine logică: de la tunderea oilor, spălarea, torsul, vopsirea, țesutul lânii, până la ceremoniile de nuntă, când nevasta dăruieşte alesului ei lucruri confecționate manual sau până la momentul când orăşeanul se târguieşte la piață pentru frumosul covor. Dacă aş filma acum toată treaba, aş cuprinde-o în 30 de metri de peliculă. Dar atunci iroseam câteva bobine, adică de mai multe ori câte 30 de metri."[9]

Opinia ziaristului Vasile Tega că între filmele fraților Manakia sunt câteva care reprezintă „primele filme etnografice din lume"[10] am considerat-o la început hazardată, însă astăzi nu mai pare exagerată. O comparație cu filmele lui Robert Flaherty poate fi considerată un demers util. Succesul fără precedent al unor documentare şi faima lui Flaherty s-au datorat finanțării expediției sale cinematografice de către doi frați comercianți de blănuri în regiunea boreală, exotismului subiectelor şi nu în ultimul rând avantajului difuzării comerciale a filmelor sale în America. *Nanuk* a fost distribuit de către Pathe în 1922 deşi a fost filmat mult anterior (între 1910-1920)[11]. Majoritatea filmelor fraților Manakia au fost realizate între 1906-1911, înainte sau cam în acelaşi timp cu *Nanuk*. Trei dintre filmele lor de interes general au fost proiectate în 1911. Deoarece multe fotografii cu conținut etnografic au fost vândute Academiei Române şi Muzeului Țăranului Român putem presupune că şi filme precum *Scene din viața aromânilor din Pind* şi *Excursie în Macedonia turcească* au fost achiziționate de Academia Română şi au fost arătate în România măcar cercetătorilor. Pe de altă parte, deşi frații Manakia au avut o sală de cinema a lor timp de 19 ani (între 1921-1939) este posibil ca ei să fi ezitat să arate publicului citadin din Bitolia aspecte ale vieții „înapoiate" a aromânilor, în definitiv o minoritate. Ca şi fotografiile, filmele puteau fi apreciate însă la Bucureşti în cercuri ştiințifice. Milton a afirmat că filmele n-ar fi fost proiectate niciodată public în Macedonia, ba chiar că între 1912-1944 ar fi îngropat filmele deoarece erau din timpul aveau ocupației otomane şi ar fi putut fi neconvenabile autorităților sârbe. Flaherty era american iar subiectele filmelor sale erau interesante pentru publicul din întreaga lume. Ne putem explica şi astfel de ce Flaherty a devenit celebru încă din timpul vieții, pe când frații Manakia şi filmele lor au fost ignorați multă vreme. La urma urmelor, factorii decisivi în destinul acestor cineaşti au fost pe lângă subiect, distribuția şi proiecția filmelor.

Nu avem date despre vreo proiecție publică a filmelor fraților Manakia în România dar avem indicii despre posibile proiecții în scop ştiințific prin realizarea a două copii montate pentru Academia Română, probabil înainte de 1913. Academia Română şi ulterior Institutul Social Român au avut o preocupare constantă în realizarea unor studii etnografice, inclusiv cu mijloacele fotografiei („Românii nomazi. Studiu din viața românilor din sudul Peninsulei Balcanice", 1926, al lui Theodor

Capidan şi „Images d`ethnographie roumaine, dacoroumaine et aroumaine", 1928-1934, al lui Tache Papahagi, care au inclus fotografii ale Ienache, ca şi alte lucrări).

Şase din bobinele fraţilor Manakia, în lungime totală de 160 de metri, se păstrează în colecţia Arhivei Naţionale de Filme – Cinemateca Română sub titlul *Scene din viaţa aromânilor din Pind*. Ele înfăţişează 5 episoade intitulate *O scenă de petrecere la un bâlciu aromânesc*, *Hora naţională la aromânii din Pind*, *Serbarea Bobotezei la aromânii din Veria*, *O scenă din învăţământul primar aromânesc. Comuna Abella. Epir* şi *Viaţa casnică la aromâncele din Pind*. Inserturile în româna literară, chiar cu tendinţe latinizante, indică titlurile episoadelor (bobinelor montate), realizatorii („Ion şi Milton Manachi"), ca şi studioul („Pindo Balkan Film-Bitolia"). Este important mai ales faptul că inserturile indică şi episoadele, provenite evident din montarea unor filme mai vechi. Deci ele sunt pregătite chiar de fraţii Manakia pentru proiecţie pentru publicul românesc. Celălalt film păstrat în România, *Excursie în Macedonia turcească* (168 de metri), reprezintă şi el un montaj mai scurt decât totalitatea bobinelor originale realizate cu ocazia vizitei lui Istrati şi păstrate în colecţia lui Milton. Inserturile, de pildă al doilea, *Primirea excursioniştilor în Parcul Uniune şi progres de către autorităţile turceşti şi comunităţile creştine din Bitolia* păstrează aceleaşi expresii ca şi rapoartele academice ale lui Istrati din 1911 şi chiar titlul include o denumire oficială, acceptabilă pentru autorităţile turceşti („Macedonia turcească"), utilizată de Istrati. Putem deci presupune că acest film a fost realizat la solicitarea lui Istrati sau cel puţin că montajul acesta a fost ulterior achiziţionat şi adus la Academia Română, ca şi albumele fotografice semnate de Ienache. Denumirea „Macedonia turcească" putea fi utilizată până la sfârşitul celui de-al doilea război balcanic, deci filmul a putut fi montat şi proiectat în România până în 1913. De fapt, în 1911, în timpul filmării expediţiei lui Istrati în Macedonia fraţii Manakia au cunoscut şi alţi academicieni români, precum arheologul Vasile Pârvan, geologul Gheorghe Murgoci şi astronomul Nicolae Coculescu, astfel încât ar fi putut avea şi alţi susţinători.

Inserturile filmelor *Scene...* şi *Excursie...* conţin caractere româneşti, ceea ce indică faptul că au fost realizate pentru a fi proiectate în România, poate chiar şi prelucrate la Bucureşti. Deşi tipul de literă folosit în cele două filme este diferit, stilul formulărilor din inserturi este asemănător, conform normelor literare şi gramaticale ale epocii. Astfel, observăm în primul film cuvinte precum „bâlciu", „Abella" (formă latinizantă pentru Avdela), iar în al doilea sintagme precum „avangarda de cavalerie", „Nyazi-Bey în patria sa Resna" sau „şaua Bucova". Un alt indiciu pentru faptul că filmele fraţilor Manakia au fost proiectate public îl reprezintă reclamele publicate de ei între 1908-1912 în periodicele *Dreptatea* (săptămânal din Salonic în limba română, care a apărut între 1911-1912, aparţinând lui A.N. Pineta), *Deşteptarea* (săptămânal din Salonic în limba română, apărut între 1908-1909, având ca proprietar pe Nicolae Batzaria) şi *Lilicea Pindului* (revistă cu apariţie lunară la Bucureşti în dialectul aromân, între 1910-1912)[12]. Reclamele nu sunt identice. În *Dreptatea* apare şi menţiunea „specializaţi în centrele Europene Viena, Paris, Londra şi Berlin", ca şi precizări despre oferta fotografică – „Fotografie în planotipie, măriri naturale, în negru, colorat, semi-email, pe pânză şi metal (zincografie etc.). Corespondenţă în toate limbile. Preţuri

Scenă din *Sărăcăcenii sau aromânii nomazi* (1911)

moderate. Sucursale Janina (Epir) şi Grebena (M-ții Pind)". Trebuie menționat că în *Lilicea Pindului* au apărut colaborări ale lui George Murnu şi Marcu Beza, ca şi patru fotografii de frații Manakia, dintre care cea care o înfățişa pe bunica Despina torcând lână alături de alte patru femei are chiar mențiunea „Fotografie de frații Manakia, Bitolia". Faptul că frații Manakia erau cunoscuți şi în calitate de cineaşti sau chiar că reclamele publicate de ei au avut efect este confirmat de o mărturie a lui Mihai Zega. El îşi amintea că fabricantul de ciocolată Petar Gheras l-a angajat pe Milton să-i filmeze nunta şi a plătit pe loc cu un cec. Milton şi asistenul său Zega au developat filmul, constatând că negativul rezistase drumului cu motocicleta şi au putut să constate reuşita. Din păcate, filmul nu a fost păstrat de frații Manakia, căci şi negativul a fost predat lui Gheras[13].

Încercând să găsim locul fraților Manakia în cinematografia românească putem afirma şi noi simplu că activitatea lor a constituit un moment de excepție fericită. Totuşi, având în vedere şi opera lor fotografică, despre care se ştie că a fost destul de apreciată şi cunoscută, inclusiv în cercurile academice româneşti, putem presupune că şi filmele au fost cunoscute deşi încă nu avem date despre vreo proiecție a vreunui film al lor în România. Pe de altă parte, dacă avem în vedere o posibilă influență sau chiar inaugurarea unei tradiții, cel puțin o întâlnire cu operatorul român Ion Voinescu este certă. Deci dacă nu avem date certe că Voinescu (premiat şi el la expoziția din 1906) şi frații Manakia s-au cunoscut la ceremonia de premiere, trebuie să acceptăm că măcar în 1911 au petrecut câteva zile împreună. Voinescu călătorise timp de 20 de zile în calitate de fotograf însoțind delegația română condusă de C.I. Istrati în Macedonia, iar frații Manakia au filmat călătoria cel puțin între Bitolia şi Resen. Impactul trebuie să fie fost puternic. Voinescu a putut să primească explicații în româneşte de la doi fotografi care făceau filme. La întoarcere, în 1911 Voinescu a publicat la Bucureşti împreună cu François Lebrun (şi el membru al delegației lui Istrati) albumul de fotografii „Macedonia" iar după numai doi ani de la călătoria în Macedonia Voinescu însuşi a început să filmeze: *Operațiunea armatei române în Bulgaria*, în iunie 1913[14]. Trebuie menționat că aproape în acelaşi timp în care frații Manakia realizau *Excursie în Macedonia turcească* (1-20 aprilie 1911), Gheorghe Ionescu filma *Călătoria familiei regale pe Dunăre* (mai 1911). Din 1911 începe producția constantă a primelor actualități filmate de operatori români (Constantin Th. Theodorescu şi Gheorghe Ionescu pentru casele de producție Carmen Sylva şi Venus). Tot din acelaşi an datează şi primul film de ficțiune românesc – *Amor fatal* (în regia lui Grigore Brezeanu), ca şi amestecul de teatru şi cinema din spectacolul *Înşiră-te mărgărite* (realizat de Brezeanu în colaborare cu Aristide Demetriade). Dacă avem în vedere cinematograful măcar la începuturi ca un fenomen neautonom şi care îşi căuta mijloacele şi oamenii şi în alte domenii putem constata că începuturile cinematografiei româneşti nu sunt atât de discontinui şi întâmplătoare, ba chiar şi frații Manakia îşi justifică deplin legătura cu fenomenul cultural românesc.

Un rol important în începuturile filmului românesc şi în cariera fraților Manakia l-a avut savantul C.I. Istrati (1850-1918), doctor în medicină, chirurgie (la Bucureşti) şi chimie (la Paris), care a fost pe rând ministru al Lucrărilor Publice (1899-1900), al Cultelor şi Instrucțiunii (1900), al Agriculturii, Industriei, Comerțului şi Domeniilor (1907), din nou al Industriei şi Comerțului (1917), ba chiar şi primar al Capitalei (1913). Între 1907-1913 a fost vicepreşedinte al Academiei Române iar între 1913-1916 preşedinte. În calitate de profesor la Şcoala de Medicină şi Farmacie din Bucureşti, împreună cu Victor Babeş, i-a recomandat pentru burse de studii la Paris pe neurologul Gheorghe Marinescu (1863-1938) şi pe biologul Constantin Levaditti (1874-1953)[15]. Istrati fusese probabil şi cel care, cunoscând filmele fraților Manakia, recomandase sau solicitase achiziționarea lor de către Academia Română. Se poate conchide că dr. C.I. Istrati a încurajat nu unul, ci patru oameni care au avut contribuții la începuturile cinematografiei româneşti. Este oare doar o întâmplare?! Să fim sinceri: oare ştirea despre o proiecție a unui film în fața a câtorva sute de spectatori este mai relevantă pentru naturalizarea cinematografului la noi decât câştigarea unui sprijinitor ca Istrati, academician din 1899 şi ministru între 1899-1917? O continuitate cinematografică nu este o garanție a realizării unor opere de artă căci ar contrazice caracterul unic şi individual al creației. La fel, urmărirea exclusiv a tradiției în film este adesea infructuoasă căci nu explică apariția unor cineaşti remarcabili, proveniți adesea din afara fenomenului cinematografic. Iar dacă ne referim mai ales la valoarea documentară a unor filme discuția este superfluă.

Ca şi fotografiile, filmele au o inestimabilă valoare de documente istorice. Vizitele în Macedonia ale suveranilor Greciei, Serbiei şi Turciei, ale miniştrilor Nikola Pasić şi dr. C. I. Istrati, ca şi evenimente din primele decenii ale secolului 20 se păstrează numai în

filmele a doi fotografi aromâni, ignorați pentru activitatea lor cinematografică până în 1958! Iar dacă avem în vedere faptul că în perioada 1906-1911 au filmat represaliile turcești asupra concetățenilor din Bitolia în perioada când cel mai adesea operațiunile militare erau filmate în studiouri, putem realiza că frații Manakia nu filmau doar cu plăcere diletantistică, ci aveau conștiința că vor lăsa mărturii istorice unice. În acest sens trebuie menționat că două din filmele lor mai puțin cunoscute *Manifestații* (1908-1909) și *Înmormântarea episcopului Emilianos din Grevena* (1911) au inserturi grecești, ceea ce indică o posibilă difuzare a lor în Grecia. Nu au trăit o epocă pașnică, favorabilă creației artistice, ci una în care orice activitate putea fi considerată ostilă de autorități sau de vreuna din cele șase etnii din Bitolia. Ca aromâni care se considerau români, ei nu aveau sprijinul vreunei autorități politice, ci doar a unei comunități de minoritari și doar în timp de pace a unui consul român. Nu întâmplător Ienache a avut de suferit din partea autorităților bulgare de ocupație și a fost denigrat de naționaliștii greci până la moarte.

Ar trebui menționat faptul că singurele filme despre care știm că au fost comandate și pentru care frații Manakia au fost plătiți, au fost cele înfățișând nunți ale conaționalilor. Știm despre trei asemenea filme: nunțile lui Hagi Gogu din Veria, Petre Gheras din Bitolia și Risto Zerdevski (prieten și partener de afaceri) la Prilep. Este posibil ca și acestea să fi fost proiectate în Macedonia.

Și ipostaza de difuzori de filme este meritorie. La 26 august 1921 au deschis la Bitolia o grădină-cinematograf, prin asocierea cu Dimitar Gheorghievski și Costa (Tașcu) Ciomu, un alt aromân, care inaugurase alături de fratele său Dimitrie proiecțiile regulate de filme la Bitolia în 1909. Filmele le obțineau pe vremea aceea, bineînțeles, de la distribuitori din Belgrad și Zagreb (Avala, Pathe, Gaumont, MGM, UFA)[16]. Dar cei doi frați nu s-au mulțumit cu atât. Din moștenirea obținută după moartea tatălui lor (la începutul anului 1920), în toamna anului 1922 au cumpărat un teren de 889 mp pe Strada Mare (Širok Sokak), nu departe de atelier și locuință. Orașul suferise multe distrugeri în timpul primului război mondial și nu putuseră găsi o clădire adecvată, astfel încât au hotărât să construiască una. Pentru a putea termina construcția au solicitat ajutorul regelui Aleksandar Karadjordjević și au obținut un împrumut cu o dobândă mică. S-au asociat din nou cu Costa Ciomu și cu Dimitar Gheorghievski. În 1923 au inaugurat sala cu 373 de locuri la parter și alte 200 în loje și la etaj. După Dimitar Dimitrovski-Takeț sala a fost inaugurată pe 7 ianuarie 1922 cu westernul în trei părți *Călărețul fără cap/ The Headless Horseman* (1922, R: Edward D. Venturini, adaptare după Washington Irving). Milton a devenit responsabil al cinematografului. Între 1923-1935 au fost în repertoriul lor filme precum *Viața și chinurile lui Isus Hristos*, *Tragedia de la Mayerling/ Tragoedie im Hause Habsburg* (1924, R: Alexander Korda), *Spărgătorul original/ A Sainted Devil* (1914, R: Joseph Henabery, cu Rudolf Valentino în rolul principal), *Lucrezia Borgia* (având ca protagonistă pe Lillian Hyde), westernul *Vulturul/ The Eagle* (1918, R: Elmer Clifton), *Circul/ The Circus* (1928, R: Charles Chaplin), *Rin Tin Tin/ Rin Tin Tin and His Owner and Friend, Mr. Lee Duncan* (1928) și *Ben Hur* (1907, R: Sidney Olcott)17. Conform lui Mihail Zega au fost proiectate și comedii cu Harold Lloyd și Buster Keaton, ca și *Mireasa lui Frankenstein/ Bride of Frankenstein* (1935, regia James Whale)[18]. Zega își amintea că în 1928, de Pași, frații Manakia aveau datorii și pentru a putea plăti cei 7.000 de dinari necesari achiziționării filmului *Ben Hur* Milton a trebuit să se împrumute. Reclama se făcea prin afișe tipărite dar și prin improvizarea în stradă a unor scene în care actori jucau scene din filme. Mihail Zega își amintea că de pildă „pentru filmul *Fiul pierdut* am luat un țigănuș, l-am urcat pe un măgar, am luat tobe și am scris pe câteva pânze. Așa am traversat toată Bitolia. Asta era un fel de reclamă vie."[19] Tot el își amintea o reclamă pentru care au angajat toboșari care anunțau în versuri sârbești:

„Rin-Tin-Tin – najboli film
Samo kod <Manaki>
Zadovolinje se svaki!"
(Rin-Tin-Tin – cel mai bun film
Doar la <Manaki>
Îi mulțumim pe toți!"[20]

Se poate estima că în cei 15 ani de existență a cinematografului au fost proiectate 1.500 de filme[21]. În 1925 au început problemele căci partenerii s-au retras, astfel încât în 1927 au rămas proprietari unici și au fost nevoiți să ipotecheze cinematograful. După 1930 contra unei sume de 75.000 de dinari (345 de napoleoni în aur) anual au închiriat sala lui Riste Zerdevski din Prilep.

Zerdevski însuşi filmase în tinereţe iar fraţii Manakia au filmat la rândul lor nunta acestuia. El s-a angajat să renoveze sala şi a instalat aparatură Phillips pentru a proiecta filme sonore[22]. Mihail Zega îşi amintea că aparatura de sunet ar fi fost germană, marca Ernemann. În 1939, într-o seară de duminică, în timpul proiecţiei filmului franţuzesc *Închisoarea femeilor/ Prisons de femmes* (regia Roger Richebé, cu Vivian Romance în rolul principal) un incendiu a distrus clădirea. Zerdevski şi banca erau asiguraţi, astfel încât doar fraţii Manakia au avut de suferit. Deşi deţineau clădiri în Avdela, Grevena şi Bitolia, ca şi alte bunuri în valoare de 1.190.000 de dinari, ei nu au putut obţine lichidităţi decât în valoare de 900.000 de dinari şi în consecinţă a fost declarat falimentul. Acesta a determinat despărţirea definitivă. Milton a păstrat atelierul fotografic, iar Ienache, stabilit la Salonic la sfârşitul anului 1935 pentru a fi împreună cu fiul său, a început să predea la o şcoală românească. Evenimentele politice au făcut ca cei doi fraţi să nu se mai poată vedea niciodată. În timpul vieţii celor doi fraţi a fost apreciată în România mai ales activitatea lor fotografică între 1903-1936 şi doar odată a fost menţionată activitatea lor de difuzori de filme la Bitolia.

Filmele fraţilor Manakia se păstrează în colecţiile Cinematecii Macedoniei (40 de titluri, 1460,5 metri de peliculă negativă inflamabilă şi 945 de metri de material pozitiv nitrat), la Skopje, dar o parte din ele pot fi găsite şi la Bucureşti, iar copii au rămas şi la Belgrad. Peste o mie de fotografii se păstrează la Biblioteca Academiei Române şi la Muzeul Ţăranului Român, iar alte câteva mii în colecţiile unor particulari.

Scene din viaţa aromânilor din Pind este un film din colecţia Arhivei Naţionale de Filme în care sunt montate şase bobine cu mici filme anterioare. Primul episod e intitulat *O scenă de petrecere la un bâlciu aromânesc din Pind*. Cadrele înfăţişează mai întâi un grup de oameni coborând o pantă abruptă. Apoi apar în prim plan copii. Imaginile următoare cuprind şi preoţi, o orchestră iar camera se mişcă spre dreapta spre un grup de copii şezând şi ascultând muzica. Apoi apare Milton indicându-i fratelui său să filmeze un lăutar care cântă la vioară. Imaginile finale cuprind femei prinse într-o horă. *Hora naţională la aromânii din Pind* reprezintă o descriere completă în imagini a trei hore concentrice în care sunt prinse peste 50 de persoane, utilizând camera de pe un deal pentru a filma de sus realizând imagini panoramice. Filmarea începe în detaliu cu o horă de bărbaţi îmbrăcaţi în alb, cu fustanele şi fesuri iar în plan secund se văd copii care încearcă să imite adulţii dansând. Se distinge cum hora de bărbaţi înconjoară o horă de femei şi fete îmbrăcate în culori închise. Un alt cadru prezintă un grup de femei aşezate pe iarbă cu prunci în braţe. Apare în prim plan un alt grup de bărbaţi prinşi în horă, aceştia îmbrăcaţi în culori închise. În mijloc încep să se distingă femei, iar în spate bărbaţi îmbrăcaţi în alb. Femeile ajung în prim plan. În hora cea mai mică, din mijloc, femeile dansează legănându-se, iar cele din hora exterioară deplasându-se un pas la stânga şi doi la dreapta. Se continuă cu un prim plan al bărbaţilor îmbrăcaţi în alb şi cu fustanele. Camera de filmat coboară, astfel încât se disting bine acum ciorapii albi şi opincile, dintre care unele sunt împodobite cu ciucuri. Apoi apar bărbaţi îmbrăcaţi în culori închise şi hora de femei. Fetele din prim plan au părul împletit în cozi şi şorţuri de diverse culori, iar unele privesc chiar în cameră. *Serbarea Bobotezei la aromânii din Veria* începe cu o filmare de efect, realizată la intersecţia a două străzi acoperite cu zăpadă din orăşelul Veria. Pe cele două străzi vin grupuri de oameni care se unesc. Se disting prapuri de biserică. În cadrul următor apare o stradă în pantă descendentă care continuă cu o străduţă îngustă pe care oamenii se strâng şi mai mult. Apoi mulţimea se îndreaptă spre pod, inclusiv un călăreţ. Majoritatea oamenilor privesc ceremonia de pe malurile râului, alt grup de pe pod şi de pe dealul înalt. În apa scăzută a râului se poate distinge preotul îmbrăcat în alb. *O scenă din învăţământul primar aromânesc. Comuna Abella. Epir* este realizat pe baza peste 6 secvenţe montate, filmate în diverse momente şi din multiple unghiuri. Sub un copac apare un grup de 30 de elevi îndrumaţi de 3 învăţători, care le cer să deschidă cărţile. Rămâne în cadru doar un învăţător iar elevii se bucură, sărind. Apoi apare un grup de elevi în picioare, alţii stau într-o bancă lungă iar un elev în stânga imaginii citeşte stând în picioare. Doi elevi ies în genunchi pe sub bancă iar învăţătorul dă pagina elevului care citeşte. Apare apoi imaginea având în prim plan un elev în fustanelă care scrie pe tablă cu cretă. Un alt cadru înfăţişează elevii împărţiţi în trei grupuri, aplecaţi deasupra băncii. În dreapta se vede un învăţător cu o nuia în mână. Al doilea învăţător apare din stânga tot cu o nuia în mână. Următoarele secvenţe înfăţişează probabil recreaţia, căci elevii sunt singuri, aleargă şi sar sub copac. În ultimele imagini elevii se închină în picioare iar învăţătorul apare în stânga închinându-se şi el. *Viaţa casnică la aromâncele din Pind* începe cu imaginea a opt femei care torc lână, apoi apar încă două. În prim plan este o bătrână şezând (bunica Despina), în spatele ei sunt trei fete în picioare, în stânga se vede

parțial o femeie aplecată, iar în dreapta alte două femei sunt așezate. Încep să se vadă apoi alte două femei în stânga și un copil mic în planul doi. Femeile din stânga trag fire spre un fuior rotativ mare, fixat pe un cadru de lemn, celelalte pe ghemuri, iar bătrâna pe un mosor. Montajul se încheie cu prim-planul bunicii centenare Despina, provenită din primul film realizat de frații Manakia. Despina e așezată și cu mâna dreaptă desfășoară lână de pe un mosor iar cu stânga răsucește firul cu degetele.

Excursie în Macedonia turcească (1911, 168 de metri) se găsește în colecția Arhivei Naționale de Filme – Cinemateca Română și a fost atribuit până de curând cu dubii lui Ion Voinescu de către Bujor T. Râpeanu[23], care a participat la acea excursie în calitate de fotograf, realizând cu acest prilej și un album de 110 pagini, însă a început să filmeze doi ani mai târziu. În colecția Cinematecii Macedoniei filmul figurează cu titlul *Vizita delegației române în Macedonia* (216 m). Am obținut datarea exactă a filmului și traseul expediției delegației românești, ca și componența delegației prin coroboarea informațiilor dintr-o serie de publicații românești dar care din păcate nu menționează pe frații Manakia sau filmarea.[24] Vizita avusese un caracter oficial, grupul de universitari și juriști, condus de fostul ministru dr. C. I. Istrati venind să vadă la fața locului situația populației aromânești după obținerea drepturilor culturale în urma Hurryetului (decretul privind libertatea naționalităților din Imperiul Otoman) la invitația lui Theodor Capidan, directorul de atunci al Liceului românesc din Bitolia și ilustrul dialectolog de mai târziu. Componența delegației ne atrage atenția asupra faptului că filmul conține imagini unice ale unor personalități ale culturii românești: geologul Gheorghe Murgoci, întemeietorul observatorului astronomic din București – amiralul Gheorghe Urseanu, fizicianul și astronomul Nicolae Coculescu, arheologul Vasile Pârvan, istoricul literar Iosif Popovici, geologul și viitorul primar al Bucureștiului Emil Protopopescu-Pache etc. Cei 27 de membri ai delegației au vizitat între 1-20 aprilie 1911 Kumanovo, Prilep, Vărgărili, Magarevo, Bitolia (unde au petrecut Paștele), Lovișta (Malovište), Gopeș, Ohrid, Struga, Edessa (Vodena), Skopje, Kruševo și Veria. În montaj sunt înfățișate doar imagini din Gopeș, Resen și Bitolia. La Gopeș delegația este întâmpinată de populația aromânească și de o fanfară. La Resen delegația e întâmpinată într-un mic scuar de o mare mulțime și de Nyazi Bei, unul din conducătorii Revoluției Junilor Turci. Faptul că frații Manakia au însoțit delegația reiese și din diferența dintre numărul de persoane indicat de Istrati – 27, plus călăuza Perlepe, și numărul de persoane indicat de ziarul *Aromânul* – 30 de persoane. Titlul copiei păstrate în România coincide cu formularea utilizată uneori de dr. C.I. Istrati în rapoartele sale academice, ceea ce poate indica achiziția filmului în România până în 1913, căci ulterior Macedonia nu mai este turcească. În copia aflată în colecția Arhivei Naționale de Filme filmul are titluri explicative ale secvențelor (diferite ca tip de litera cu cele din *Scene din viața aromânilor din Pind*). În acest montaj apar șase titluri care explică secvențele montate. În secvența a III-a *Drumul spre Resna*, de pildă, filmarea se face din stânga, la o curbă a drumului. Astfel, trăsurile trec prin fața camerei. Apoi, într-o altă secvență se pot vedea căruțele cu bagaje, din spate, după ce au depășit curba. Excursioniștii ridică pălăriile (inclusiv dr. C.I. Istrati), apare o persoană pe jos, cu un aparat de fotografiat legat de gât, probabil Ion Voinescu, care face semne trăsurilor să treacă. Filmarea continuă din spatele convoiului care aproape dispare în zare.

Sultanul turc Mehmed Reshad al V-lea în vizită la Bitolia/ Turskiot Sultan Mehmet V Reshad vo poseta na Bitola (1911, 431,3 m), ca și filmul care înfățișează vizita sultanului la Salonic pot fi considerate veritabile jurnale de actualități realizate probabil pentru un public mai larg, nu numai cel aromânesc, din perspectiva unor cetățeni loiali ai imperiului reformat în urma revoluției. Mehmed Reshad al V-lea, penultimul sultan al Turciei (1909-1918) a ajuns pe tron în urma victoriei Revoluției Junilor Turci. În 1911 sultanul a vizitat locurile unde a început revoluția și unde au fost înregistrate primele ei succese. Se filmează o vreme din tren. Se pare că alaiul sultanului era compus din două trenuri, iar camera a fost amplasată în primul. Se pot identifica gările din Surovicevo și Florina. Apar apoi gara din Bitolia, strada Fardhi (Širok Sokak, adică Strada Mare) din Bitolia, plină de oameni, o paradă și o fanfară în fața clădirii administrative a vilaietului Bitolia și hotelul cu cafeneaua Tumbe, unde a fost găzduit sultanul. Filmarea se face în mare parte de sus, din balconul casei fraților Manakia, care există încă pe strada Mareșal Tito (fostă Fardhi). Ușa vagonului din care coboară sultanul este deschisă de generalul Shefket bey, pe care frații Manakia îl cunoșteau căci îl fotografiaseră anterior.

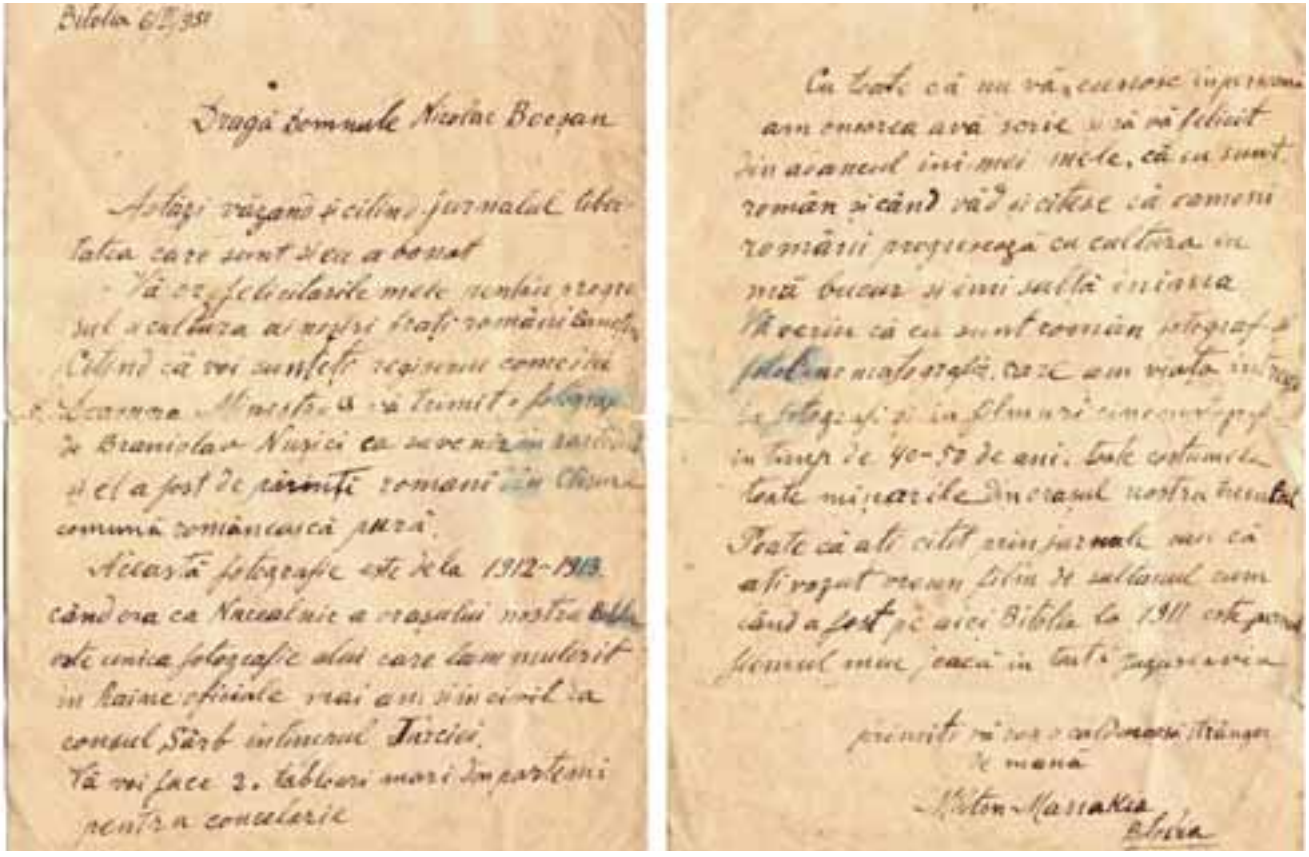
Sultanul turc Mehmed Reshad al V-lea în vizită la Salonic/ Turskiot Sultan Mehmed V Reshad vo poseta na Solun (1911, 281,6 m) înfățișează vaporul cu care sosește sultanul, întâmpinat de alte vapoare și bărci la intrarea în port, cheiul și strada pe care se deplasează alaiul imperial, ca și o fanfară cu care este întâmpinat. Din presa aromânească[25] aflăm că sultanul a sosit de la Istanbul cu

vaporul Barbaros Hayredin pe 28 mai și a petrecut trei zile și jumătate la Salonic, că luni 30 mai era în drum spre Skopje, unde a ajuns a doua zi, că joi 2 iunie se afla la Priștina, iar marți 7 iunie s-a întors la Bitolia, sâmbătă ajungând din nou la Salonic. La Salonic și Bitolia au defilat în fața sultanului și coloane ale școlilor românești. La Salonic a fost la moscheea Sakie, la Apa-Arsă, la chioșcul Nerim-Pașa și la Devehane și a dormit la școala militară.

Astăzi, mai multe cinematografe din R.Macedonia poartă numele Manakia iar Festivalul Frații Manakia de la Bitolia, specializat din 1979 în imagine de film decernează trofeul „Camera 300", onorând pionieratul celor doi frați aromâni. Casa lor are pe fațada principală un basorelief care îl înfățișează pe Milton iar gazda festivalului, Palatul culturii din Bitolia, expune pe unul din holuri Camera Bioscope 300 de la firma Charles Urban & Co. pe care au utilizat-o iar lângă intrare a fost ridicată o statuie a lui Milton cu camera de filmat. De asemenea, din 1985, la Avdela (în Grecia), sunt expuse busturile celor doi frați.

Totuși, în timpul vieții celor doi fotografi și cineaști, câțiva etnologi români și Academia Română le-au prețuit activitatea, presa românească le-a reprodus fotografiile și însuși regele Carol I le-a răsplătit eforturile. Ulterior au fost aproape uitați[26]. Uitarea unor români din afara granițelor este un fenomen tipic pentru epoca comunistă din România. Cei doi frați s-au considerat întotdeauna români, însă încercările de revendicare ale fraților Manakia de către români au fost sporadice și timide. În 06.02.1951, după ce citise în ziarul *Libertatea* (al românilor din Voievodina) despre punerea în scenă în limba română de către Nicolae Bocșan a piesei „Doamna ministru" de Branislav Nușic (1864-1938), Milton îi scria profesorului Bocșan din Vârșeț: „Eu sunt român și când văd și

Scrisoare a lui Milton Manakia către Nicolae Bocșan (1951)


Bitolia 6/II 951

Dragă domnule Nicolae Bocșan

Astăzi primind și citind jurnalul Libertatea care sunt și eu abonat

Vă cer felicitările mele pentru progresul și cultura ai noștri frați români Banați

Știind că voi sunteți regisorul comediei „Doamna Ministru" vă trimit o fotografie de Branislav Nușici ca se vă aminteș[illegible] și el a fost de rămași romani din Chiș[illegible] comună românească pură.

Această fotografie este de la 1912-1913 când era ca Naționalist a orașului nostru Bitolia este unica fotografie ale[illegible] care l-am păstrat în haine oficiale mai am și un civil la consul Sârb în[illegible] Turciei.

Vă voi face 2. tablouri mari în parteni pentru cancelarie

Cu toate că nu vă cunosc în persoană am onoarea ca și soție și vă felicit din adâncul inimii mele, că eu sunt român și când văd și citesc că oamenii românii progresează cu cultura și mă bucur și îmi satisfă inimioara

Vă rezin că eu sunt român fotograf și filmar și actor. Cât am trăit eu [illegible] la fotografii și în filmări cinematografice în timp de 40-50 de ani. Toate costumele toate mișcările din orașul nostru natal

Poate că ați citit prin jurnale și că ați văzut și un film de sultanul când a fost pe aici Bitolia la 1911 este pe[illegible] filmul meu și încă în toată [illegible]

primiți vă rog o îmbrățișare strânsă de mână

Milton Manakia
Bitolia

citesc că oamenii români progresează cu cultura, mă bucur şi îmi saltă inima." El îi trimite lui Bocşan şi o fotografie a lui Nuşic şi adaugă că l-a cunoscut în 1912, când acesta era funcţionar consular al Serbiei la Bitolia (n.n. în 1913 acesta revenind şi fiind fotografiat din nou, în calitate de subprefect) şi a aflat chiar de la acesta că era „din părinţi români din Clisura, comună românească pură". În finalul scrisorii menţionează cu mândrie că „filmul meu rulează în toată Jugoslavia". Semnează: „Milton Manakia"[27]. Şi toate acestea se întâmplau în 1951, când relaţiile româno-iugoslave erau tensionate după conflictul Stalin-Tito iar Gh. Gheorghiu-Dej citise la reuniunea Cominternului raportul de denunţare a „deviaţiei" lui Tito! În România însă numele lor a fost amintit din nou abia în 1985.

Astăzi, Grecia, Macedonia, ba chiar Albania[28] şi Turcia[29] îi revendică pe fraţii Manakia. Includerea lor în cinematografia turcă se poate justifica prin faptul că până în 1913 au fost supuşi otomani iar Avdela, Ianina şi Bitolia intrau în componenţa imperiului. Apartenenţa la cultura şi cinematografia macedoneană, ba chiar cea iugoslavă o vreme, este mai justificată prin faptul că Bitolia este un oraş în componenţa R.Macedonia, ba chiar satul natal, Avdela, face parte din Macedonia istorică. În plus, Milton a devenit cetăţean macedonean al RSF Iugoslavia şi a vândut colecţia de fotografii şi filme filialei Arhivelor din Bitolia. Cercetătorii greci îi revendică pe baza faptului că cei doi fraţi s-au născut la Avdela, actualmente în Grecia, iar Ienache a trăit ultimii săi ani la Salonic, devenind cetăţean grec. Pe de altă parte, este susţinută ideea că aromânii sunt greci latinofoni, chiar şi cei care nu au avut o conştiinţă elenă, la fel cum procedează cu arvaniţii (albanezi din sec. 18-19 vorbitori de limba neogreacă). Faptul că cei doi fraţi au ajuns să aibă cetăţenii diferite după 1939 a condus şi la încercările de a scoate în evidenţă activitatea unuia în detrimentul celuilalt.

Încercarea de revendicare a fraţilor Manakia ca albanezi de către Abaz Xoxha se bazează pe mărturia unui client, Irfan Tershana, care posedă două fotografii, şi care pretinde că însuşi „Manakia" i-a spus în albaneză că mama sa era albaneză. Se ştie însă cu siguranţă că Anastasia Caraiani, mama fraţilor Manakia, era tot aromâncă din Klisura. Atunci când l-am întâlnit la Tirana, bătrânul profesor de educaţie fizică utilizat ca martor de Xoxha nu îşi amintea sau nu ştia faptul că au fost doi fraţi fotografi Manakia, dar mă înţelegea când îi vorbeam în macedoneană sau română!

În lucrările dedicate lor în Macedonia, se precizează naţionalitatea celor doi fraţi. O enciclopedie de cinema, cum ar fi cea a lui Roger Boussinot[30], îl menţionează pe Milton Manakia drept pionier al cinematografiei balcanice, precizându-i naţionalitatea („Aroumain"), omiţându-l însă pe fratele cel mare. La rândul lor, studii de cinema iugoslave (mai vechi) şi greceşti (recente) omit sau le schimbă naţionalitatea, iar în filmele de montaj titlurile apar uneori schimbate. Filmele *Viaţa casnică la aromâncele din Pind* şi *Şcoala la aromânii din Pind* apar în Grecia şi Macedonia cu titlul *Ţesătoarele*, respectiv *Şcoala în aer liber* deoarece, cu excepţia a două filme, doar la Bucureşti se păstrează filme montate şi cu inserturi originale, pregătite pentru proiecţie chiar de cei doi fraţi. Deşi ziarele contemporane greceşti au cunoscut cel puţin activitatea fotografică a lui Ienache, ele nu au preţuit-o, ci au respins-o. Astfel, ziarul *Foni ti Ipiru* (*Glasul Epirului*) îl considera „instigator" sau „maimuţă, *Pirrhus* – „fotograful din Avdela" iar *O Agonas* (*Lupta*) îl numea „fotograf şi propagandist"[31].

Grecii au început să le înţeleagă meritele abia în 1977, când Kostas Stamatiou le-a dedicat un articol. În 1978 N.Zervos şi Ch.Christodolou au realizat un documentar TV, urmat apoi doi ani mai târziu de cel al lui T.Papayannis, iar Photos Lambrinos şi L.Loisos au utilizat fragmente din filme în documentarul *Panorama secolului/ Panorama kato hronia* din 1984. Specialiştii greci încearcă azi să-i considere pe Ienache şi Milton greci, fie să demonstreze într-un număr însemnat de pagini că aromânii nu sunt decât greci romanizaţi. Christos K. Christodolou încearcă chiar să demonstreze că satul Avdela era locuit de aromâni grecofili, însă reuşeşte contrariul. Astfel, deşi menţionează faptul că aici a fost construită prima şcoală românească cu ajutorul statului român, că Dimitrie Manakia, tatăl celor doi fraţi, era prieten cu Apostol Margarit, că satul a fost ars în întregime de antarţii greci în 1905, Christodolou afirmă că pe la 1900 doar 100 din cei 1200 de locuitori erau românofili. Atunci, firesc, apare întrebarea de ce satul a fost ars în întregime?

Multă vreme, datorită naţionalităţii autorilor, filmele fraţilor Manakia au fost ignorate iar autorii au avut chiar de suferit, dar azi, percepţia lor obiectivă de minoritari ar trebui preţuită la adevărata valoare, fără exagerări şi omisiuni naţionaliste. Ar trebui măcar luată în considerare opera lor ca un întreg, aşa cum se face în cazul fraţilor Auguste şi Louis Lumière, Vittorio şi Paolo Taviani

sau Luc şi Jean-Pierre Dardenne neomiţînd meritele unuia în favoarea celuilalt pentru că unul devenise cetăţean iugoslav iar celălalt cetăţean grec. Lipsa colaborării dintre greci şi macedoneni, ca şi ignorarea originii lor a făcut ca unele elemente ale operei să le pot redescoperi la Bucureşti. Nerevendicarea de către români a fraţilor Manakia a avut şi avantaje, căci am putut astfel intra în contact cu toţi exegeţii operei lor, publica în Macedonia şi organiza o expoziţie de fotografii cu subiecte albaneze la Tirana (1999).

Fraţii Manakia ar trebui consideraţi europeni avant la lettre sau măcar personalităţi ale culturii balcanice în genere, căci au fost la început supuşi otomani şi au lăsat mărturii importante şi pentru istoria şi cultura Turciei, Bulgariei, Albaniei, Serbiei, României, ca şi pentru cea a evreilor şi ţiganilor din Balcani. Notorietatea fraţilor Manakia ar fi fost şi mai mare dacă ar fi existat un consens în ceea ce priveşte contribuţia lor la cultura balcanică, în general. Recent, cercetători greci ca Ghiorghios Exarchos (aromân de fapt) sau macedoneni ca Boris Nonevski şi Igor Stardelov, ca şi istoricul rus de cinema Miron Cernenko, menţionează originea aromână a celor doi fraţi şi analizează opera lor ca un întreg.

În ultimii ani, mai mulţi cineaşti, dintre care unii celebri precum Theo Anghelopoulos şi Milcio Mancevski, au omagiat opera de pionierat a fraţilor Manakia chiar în filme de ficţiune. Theo Anghelopoulos în *Privirea lui Ulise/ To vlemma tou Odyssea* (1995) imaginează un cineast grec (interpretat de Harvey Keitel) care călătoreşte de la Atena în Albania, Macedonia (de aici împreună cu o femeie, interpretată de Maia Morgenstern), Bulgaria, Bucureşti, Constanţa, Belgrad şi, în fine, la Sarajevo, riscându-şi viaţa în timpul unui război în plină desfăşurare pentru a privi un vechi film al fraţilor Manakia. Criticii au considerat filmul o căutare a unei viziuni şi inocenţe pierdute, având ca pretext găsirea unui film pierdut al fraţilor Manakia. La rândul său, regizorul grec Photos Lambrinos a realizat în coproducţie greco-bulgară documentarul *Banchet aniversar sau Balcanii fără cuvinte/ Glenti genethlion – Mia vouvi Valkaniki istoria* (1995) în care redă momente semnificative pentru istoria modernă a Balcanilor, inclusiv utilizând din nou filmele fraţilor Manakia, în paralel cu o poveste de dragoste, istorisită pe baza unor fragmente de filme mute româneşti, greceşti şi turceşti, din care reies similitudinile culturale din Balcani.

Primul film documentar grecesc pe peliculă omagiind activitatea fraţilor Manakia a fost realizat după 30 de ani de la *Camera 300* al croatului Branko Ranitović, în 1988 (*Fraţii Manakia/ Adelphoi Manakia* de către regizorul Kostas Andritsos). Alte filme documentare de montaj care au avut ca subiect activitatea celor doi fraţi au fost realizate în 1995 în România pentru RTV şi în 1996 pentru EuroNews, în cadrul aniversării centenarului cinematografiei. Regizorul macedonean Milcio Mancevski, după ce a obţinut Leul de Aur la Veneţia şi o nominalizare la Oscar pentru primul său film (1994, *Înainte de ploaie/ Before the Rain/ Pred dojdot)*, a adus din nou un omagiu fraţilor pionieri ai cinematografiei în filmul *Praf/ Dust/ Praşina* (2001, M.Britanie-Franţa-Macedonia). În eastern-ul său, cu o compoziţie complicată de flashback-uri şi de naraţiunea în ramă, un cowboy american hotărăşte să se stabilească în tulburata Macedonie de la începutul secolului, care îi evoca Far West-ul american aproape pierdut, după ce vede la Paris un film al fraţilor Manakia (!).

Recent (2002), televiziunile naţionale din R.Macedonia, Albania şi România au realizat în colaborare un film documentar *Fraţii Manakia*, regizat de Sabina Pop şi la care au colaborat Abas Xoxha, Dimităr Dimitrovski şi subsemnatul. Din acest ultim film documentar rezultă şi o concepţie mai normală asupra Balcanilor, ca spaţiu al coexistenţei mai multor etnii, al contactelor, diversităţii dar şi al unei unităţi culturale induse de un destin comun al naţiunilor din peninsulă. În anul 2003 cartea „Aromânii. Metropolă şi diaspora" a lui Asterios I. Koukoudis, care cuprinde 387 de fotografii, dintre care peste 110 ale fraţilor Manakia, a obţinut premiul Academiei ateniene.

Destinul fraţilor Manakia de a fi revendicaţi de şase cinematografii este semnificativ pentru Balcanii care şi-au schimbat graniţele în mod dramatic în ultimele secole, cât şi pentru istoria cinematografului. Cinematograful a fost de la începuturi mai puţin o artă cât o industrie şi de aceea a fost într-o mai mai mică măsură naţional. Importul de peliculă şi prelucrarea acestora, subiectele, locaţiile de filmare şi chiar filmele înseşi i-au determinat de la începuturi o mişcare transfrontalieră. Nu este de aceea nici o exagerare în a spune că începuturile cinematografiei în Balcani se confundă cu viaţa fraţilor Manakia.

NOTE

1. Primii autohtoni care au filmat în Balcani au fost neurologul Gheorghe Marinescu (1863-1938) şi operatorul Constantin M. Popescu. Ei au realizat o serie de 5 filme ştiinţifice la Spitalul Sfântul Pantelimon din Bucureşti începând din iulie 1898 şi până în 1901. Utilizarea cinematografiei în scop ştiinţific a fost comunicată un an mai târziu de însuşi Marinescu în revista franceză „La Semaine Médicale" iar Auguste Lumière recunoştea meritele savantului român într-o scrisoare din 1924. Filmele au fost redescoperite în 1968, iar primul dintre ele, *Tulburările mersului în hemiplegia organică* (1898) a fost recunoscut ca primul film ştiinţific din lume cu ocazia primului congres mondial al filmului ştiinţific. În 1898 doi asociaţi croaţi, Josip Stancić şi Henrik Pegan din Triest au prezentat în oraşul natal şi la Ljubljana pe lângă repertoriul obişnuit de filme Lumière şi două subiecte filmate de unul din ei, între care *Furtună pe mare* (la Opatija)/ *Bura na moru* (Vezi Nedić, Liljana – *Slovenechkijot film i kinematografija în Razvojot i proniknuvaneto na balkanskite naţionalni kinenatografii vo periodot od 1895 do 1945 godina*, Kinoteka na Makedonia, Skopje, 2003, p.144). În 1906 câţiva operatori probabil locali au realizat actualităţi despre Jocurile Olimpice de la Atena, developate şi proiectate în aceeaşi zi (Vezi Mitropoulos, Aglae, *op. cit.*, p.6.).

2. Discontinuitatea sau mai precis hiatusul între filmările primilor entuziaşti şi producţia constantă de filme a existat în toate ţările lumii, cu excepţia Statelor Unite, Marii Britanii, Franţei şi Germaniei, iar în cazul Portugaliei, Italiei şi Danemarcei se observă întreruperi mai scurte a activităţii cinematografice de început. Termeni precum „precursori", „premergători", „înaintaşi" „iniţiatori" par la prima vedere mai adecvaţi. S-ar părea că s-ar putea face astfel o distincţie operabilă de exemplu în cinema între „precursor", „pionier" şi „întemeietor". „Precursor al cinematografului" i s-ar putea aplica însă doar unui Jules Janssen sau Edward Muybridge, însă sintagma „precursori ai cinematografului balcanic" li se poate aplica fraţilor Manakia, deşi şi aici se poate obiecta asupra ultimei părţi, destul de neclare. Dacă analizăm însă şi sensul larg, figurat, al cuvântului „pionier" vom constata că el rareori are exclusiv sensul de „întemeietor", ci mai degrabă de „iniţiator, premergător". La fel în limba engleză distincţia dintre „pioneer" (în sens figurat) şi „forerunner" este minimă. De aceea vom păstra pentru fraţii Manakia calificativul „pionieri ai filmului din Balcani" întrucât toţi cercetătorii au utilizat când a fost vorba de ei o formulare asemănătoare.

3. *Ghenezata na makedonskijot igran film*, Kinoteka na Makedonia, Skopje, 1992, p. 33.

4. Iorda, Marin – *Jurnal*, manuscris din colecţia Arhivei Naţionale de Filme.

5. Konstantinov, Pavle – *Braka Manaki, Prilog kam nivnijot jivot i delo*, Ed. Mlad boreţ, Skopje, 1982, p. 8.

6. * * * – *The Creation of the Manaki Brothers*, Arhiv na Makedonia, Ed. Matiţa makedonska, Skopje, 1996, p.24.

7. Şi alţi fruntaşi aromâni au trebuit să se adapteze noi situaţii politice. Astfel, Nicolae Batzaria, senator (1908-1913) şi ministru (1913) aromân în Imperiul otoman, s-a retras în Elveţia în 1916, iar după război s-a stabilit în România, devenind în 1920 senator în timpul guvernului Averescu.

8. Christodolou, Christos K. – *The Manaki Brothers. The Greek Pioneers of the Balkanic Cinema*, Organization for the Cultural Capital of Europe, Salonic, 1997, p. 57.

9. Dimitrovski – Takeţ, Dimitar – *Manaki i Bitola*, Rabotnicikiot univerzitet Krste P. Misirkov, Skopje, 1975, p. 9.

10. *Fara armânească*, Yonkers, New York, 1986. Nici în domeniul filmului etnografic fraţii Manakia nu au fost chiar primii în lume. Astfel, antropologul austriac Rudolf Poech (1870-1921) a realizat în 1904 câteva filme etnografice din viaţa papuaşilor din Noua Guinee. Dar chiar şi în acest caz se poate vorbi de pionieratul lor.

11. Agel, H. – *Robert Flaherty*, Ed. Seghers, 1965, p. 22.

12. Reclamele au apărut între 1908-1912 în periodicele *Dreptatea* (săptămânal din Salonic în limba română, care a apărut între 1911-1912, aparţinând lui A.N. Pineta), *Deşteptarea* (săptămânal din Salonic în limba română, apărut între 1908-1909, având ca proprietar pe Nicolae Batzaria) şi *Lilicea Pindului* (revistă cu apariţie lunară la Bucureşti în dialectul aromân, între 1910-1912).

13. Konstantinov, Pavle – *op. cit.*, p.149.

14. Borcan, Silvia, Rîpeanu, Bujor T.-*Catalogul filmelor documentare româneşti 1897-1948*, p. 12.

15. Recunoscător, Marinescu îl ţinea la curent pe Istrati cu cercetările sale, anunţându-l de pildă într-o scrisoare din 20 ianuarie 1893 pe „scumpul

şi distinsul meu amic" că a început să utilizeze microfotografia în studiul neurologiei. Cinci ani mai târziu el a utilizat pentru prima dată şi cinematografia în scop ştiinţific, merit recunoscut timpuriu chiar de Auguste Lumière într-o scrisoare din 29 iulie 1924. Vezi Marinescu, Gheorghe- *Corespondenţă*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, p. 25-26, 124-125. În 1898, acelaşi an în care Marinescu realiza primul film ştiinţific din lume (*Tulburările mersului în hemiplegia organică*), Levaditti pleca pentru un doctorat la Paris. În 1903 el se căsătorea cu Elena Istrati, fiica lui C.I. Istrati, astfel încât într-o scrisoare din 17 aprilie 1905 i se adresează socrului şi binefăcătorului său cu „Iubite tată". Vezi Nicolau, Ştefan S., Iftimovici, R. – *Constantin Levaditti*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 70. Patru ani mai târziu, Levaditti împreună cu medicul francez Jean Commandon a realizat filme ştiinţifice prin metoda microcinematografiei – *Fagocitoza* şi *Mişcarea la amoebe şi infuzori*. În 1920 Levaditti participă la realizarea filmului de ficţiune *Din groazele lumii/ Villagrem* (R. Eugen Janovics). Era vorba de o dramă moralizatoare despre efectele sifilisului, la care Levaditti contribuise în calitate de consultant şi cu imagini filmate sub microscop. Filmul a beneficiat de o finanţare din partea Ministerului Sănătăţii şi a fost proiectat mai întâi în completarea unei conferinţe a lui Levaditti pe 29 decembrie 1920 la Teatrul Naţional din Cluj şi apoi şi în cinematografe.

16. Nonevski, Boris – *Kino Manaki*, Kinoteka na Makedonija, Skopje, 2005, p. 5.

17. *Ibidem* p. 7.

18. Stardelov, Igor – *Maistorot Mihailo Zega-jivotopis dostoen za istorija* în *Kinopis* 3/ 1990. Vezi şi Konstantinov, Pavle – *op. cit.*, p. 162.

19. Stardelov, Igor – *op.cit.*

20. Konstantinov, Pavle – *op. cit.*, p.162)

21. Nonevski, Boris – *op. cit.*, p. 9.

22. *Ibidem*, p. 8.

23. Rîpeanu, Bujor T – *op. cit.*, p. 10.

24. Informaţii despre vizita delegaţiei româneşti în Macedonia au apărut în săptămânalele *Dreptatea* (nr. 19/1911) din Salonic, *Săptămâna* (nr. 19/ 1911) şi în rapoartele academice ale lui C.I. Istrati „Călătorie la Românii din Macedonia (aprilie 1911)" şi „Albanita. Descrierea şi primele date obţinute în studiul ei de dr. C.I. Istrati şi dr. M. A. Mihăilescu", „Comunicări arheologice", publicate în *Analele Academiei Române. Memoriile secţiunii ştiinţifice*, tomul XXXIII, respectiv XXXIV, 1911.

25. *Dreptatea* 22, 23, 24/ 1911 şi *Aromânul* I/24/ 1911.

26. În 1903 Ienache a publicat mai multe fotografii, inclusiv despre răscoala de Sfântul Ilie în *Universul*. În acelaşi an a publicat *Albumul etnografic macedo-român. Tipuri, porturi şi localităţi ale aromânilor*, Imprimerie L.Deyle & C-ie, Paris. A mai publicat fotografii între 1906-1912 în revistele *Frăţilia* şi *Familia* din Bitolia, fotografii şi reclame între 1908-1912 în *Lilicea Pindului* (Bucureşti), ca şi în ziarele *Dreptatea* şi *Deşteptarea* din Salonic. Fotografii semnate I. Manakia au fost publicate de Gustav Weigand în 1907 în periodicul *Dreizenhnter Jaresbericht des Instituts für Rumänische Sprache* (1907, Leipzig), în 1911 în revista *Junimea literară* (Cernăuţi), ca şi în cărţile lui A.Rubin – *Les Roumains de la Macedoine* (1913, Bucureşti), Theodor Capidan – *Românii nomazi. Studiu din viaţa românilor din sudul Peninsulei Balcanice* (1926, Institutul de Arte grafice Ardealul, Cluj), Tache Papahagi – *Images d'ethnographie roumaine, dacoroumaine et aroumaine* (1928-1934, Societatea Cultural-Naţională Apostol Margarit, Bucureşti). Activitatea lor de fotografi şi de difuzori de filme a fost evidenţiată de Anastase Hâciu – *Aromânii. Comerţ, industrie, arte, expansiune, civilizaţie* (1936, Tipografia Cartea Putnei, Focşani). Abia după 49 de ani numele fraţilor Manakia a fost menţionat din nou în România de Constantin Săvulescu în Cronologia ilustrată a fotografiei în România. Perioada 1834-1916 (Bucureşti, 1985).

27. Scrisoare din 06.02.1951 către profesorul Nicolae Bocşan din Vârşeţ. Vezi Ţuţui, Marian – *op. cit.*, p. 23-24.

28. Xoxha, Abas – *Art i shtate ne Shqiperi*, vol. I, Ed. Albin, Tirana, 1994, p. 64-71.

29. * * * – *Fotografci Manakis Biraderler. Manastir,da Ilan/I Hurryiet/ The Manaki Brothers. The Proclamation of Freedom in Manastir*, Yapi Kredi Yayinlari, Istanbul, 1997.

30. Boussinot, Roger – *L'encyclopedie du cinema*, Ed. Bordas, Paris, 1995, p.1338-1339.

31. Christodolou, Christos K. – *op.cit*., p. 53-54.

3. Şcoli cinematografice în Balcani

> Sarcina pripită de a crea tradiții cinematografice distincte este deosebit de artificială în întregul ei întrucât are loc într-un moment în care granițele cinematografiilor naționale cad şi lasă loc producției tot mai mari de filme transnaționale, aşa încât demersul de a te baza pe cinematografii naționale este azi o *causa perduta*.
>
> *Dina Iordanova*

Istoriile universale ale filmului ignoră cel mai adesea şcolile cinematografice din țările balcanice, fie le menționează doar pe cele iugoslavă şi greacă. Menționarea acestor şcoli de cinema este meritată. Dacă nu luăm în considerație premiile de la Mostra de la Veneția înainte de al doilea război mondial[1] şi nominalizarea în 1959 la premiul Oscar pentru film străin a coproducției *Strada lungă de un an/ La Strada lunga un anno/ Cesta duga godinu dana* (Italia-Iugoslavia) regizată de italianul Giuseppe De Santis, vom constata că reprezentanți ai şcolii iugoslave au obținut o primă recunoaştere internațională prin nominalizarea la premiul Oscar a unui film al regizorului France Stiglić în 1960, au obținut un premiu Oscar pentru animație în 1961 prin Duşan Vukotić, apoi în 1965, 1967, 1979 şi 1986 alte patru nominalizări pentru filme ale regizorilor Aleksandar Petrović, Stole Popov[2] şi Emir Kusturica. Şi animația din Iugoslavia s-a remarcat nu numai prin Vukotić, ci şi prin ceilalți reprezentanți ai Şcolii de la Zagreb, din Croația. Încă în 1928 a fost realizat aici primul desen animat iar Duşan Vukotić a obținut premiul Oscar în 1961 pentru *Surogat* şi o altă nominalizare pentru *Jocul/ Igra* în 1962. Chiar şi Şcoala de animație de la Skopje din Macedonia a avut reprezentanți reputați precum Petar Gligorovski[3] şi Darko Marković[4]. Cinematografia iugoslavă a fost descrisă ca fiind caracterizată la începuturi de filme istorice, apoi imediat după al doilea război mondial de filmele cu partizani şi de „afirmarea fenomenală a filmului de animație"[5]. Această şcoală este caracterizată de o reacție anti-Disney, considerând că imitarea mişcării oamenilor şi animalelor nu constituie rațiunea de a fi a desenului animat[6]. Un alt reper axiologic este reprezentat de Şcoala de la Belgrad a filmului documentar unde s-au afirmat Ante Babaja, Purişa Djordjević, Aleksandar Petrović, Krsto Skanata, Stjepan Žaninović şi Želimir Žilnik. O altă caracteristică o reprezintă coproducțiile realizate în Iugoslavia după al doilea război mondial. Anii `60 sunt caracterizați de poezia filmelor lui Petrović, sarcasmul şi anarhismul celor ale lui Makavejev, satira politică a lui Žilnik şi umorul negru al lui Živožin Pavlović. La sfârşitul anilor `70 se afirmă Şcoala de la Praga (numită după cineaştii care au studiat în capitala Cehiei) printr-o libertate narativă fără precedent, satire sociale şi diverse alte genuri, prin reprezentanți ca Rajko Grlić, Srdjan Karanović, Goran Marković, Goran Paskaljević, Lordan Zafranović şi Emir Kusturica. Pe lângă aceştia se afirmă Karpo Godina, Stole Popov, Soja Jovanović, Mița Miloşević, Slobodan Siljan, Stojan Stojcić şi continuă activitatea veteranilor Duşan Makavejev şi Živožin Pavlović.

La rândul ei, cinematografia greacă a obținut prin actrițele Katina Paxinou un premiu Oscar încă din 1944 şi o nominalizare în 1961 pentru Melina Mercouri, pentru ca regizorii Michael Cacoyannis şi Vassilis Georgiadis să fie

nominalizați pentru realizarea celor mai bune filme străine în 1963 şi 1965, respectiv în 1964 şi 1966. Acestora li s-au adăugat un Oscar şi o nominalizare obținute de compozitorul Manos Hadjidakis în 1960, respectiv în 1965, ca şi succesele internaționale ale regizorilor Nikos Koundouros, Theo Anghelopoulos, Pantelis Voulgaris şi Kostas Ferris, fără a mai aminti pe cele ale exilatului Constantin Costa-Gavras. Cinematografia greacă a fost descrisă ca fiind caracterizată mai ales la începuturi de genuri precum melodrama hipersensibilă, comedia adaptată după succese teatrale şi „foustanella" – gen de film specific, cu costume şi acțiune în mediul țărănesc[7]. Multe filme conțin dansuri şi muzică de factură folclorică. Cu toate acestea, sunt evidențiate filmele unor regizori încă din anii `30 precum Achilles Madras, Orestos Laskos şi Dimitris Gaziadis. Pentru creațiile anilor `50 a fost remarcată influența neorealismului italian, mai ales la regizori precum Grigoris Grigorios şi Stelios Tatasopoulos. În perioada anilor `60 se disting Ado Kyrou, Michael Cacoyannis, Nikos Kondouros, George Tzavellas, Vassilis Georgiadis, Theo Anghelopulos, Pantelis Voulgaris iar pentru ultimele decenii Apostolis Doxiadis, George Stamboulopoulos, Kostas Ferris, Tonia Marketaki, Niko Papatakis, Robert Manthoulis, Nikos Vergitsis şi George Katakuzinos. Alături de aceştia sunt subliniate meritele compozitorilor Mikis Theodorakis şi Manos Hadjidakis, ca şi ale actorilor Melina Mercouri, George Foundas, Irene Papas, Themis Bazaka şi Aliki Voyuklakis. După perioada dictaturii din anii `60 un nou gen înfloreşte, cel al istoriei politice[8], ai cărui reprezentanți notorii sunt Voulgaris şi Anghelopoulos. În ultimele decenii o contribuție demnă de menționat la afirmarea cinematografului grecesc o are şi directorul de imagine Iorgos Arvanitis, colaborator constant al lui Anghelopoulos şi deținător al unui premiu pentru imagine la Veneția în 1989.

Cinematografia românească a obținut un prim premiu la Cannes pentru un desen animat al lui Ion Popescu-Gopo în 1957, apoi la acelaşi festival un premiu pentru ecranizare de Liviu Ciulei în 1965. Au urmat premiile lui Mircea Mureşan (1966) şi Mirel Ilieşu (1969) din nou la Cannes, cele ale lui Dan Pița la Berlin (1985) şi Veneția (1992), şi Lucian Pintilie din nou la Veneția (1998). Recent, tinerii regizori Cristi Puiu, Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu, Cristian Nemescu, Cristian Mungiu, Bogdan Mustață şi Marian Crişan au obținut mai multe premii la marile festivaluri europene într-o perioadă de numai opt ani (2001-2008) încât au determinat criticii să vorbească despre un „Nou Val" al cinematografiei româneşti.

Cinematografia bulgară a obținut primele succese internaționale la Veneția în 1947 prin documentarul *Nuntă sătească/ Svadba na selo* (1946, R: Stoian Hristov) şi prin coproducții semnate de regizori ruşi sau germani: *Eroii de la Şipka/ Gheroite na Şipka* (1954, URSS-Bulgaria, R: Serghei Vasiliev) şi *Stele/ Sterne/ Zvezdi* (1959, RDGermană-Bulgaria, R: Konrad Wolf), laureate la Cannes cu un premiu pentru regie în 1955, respectiv cu marele premiu al juriului în 1959. Au urmat premii obținute de animație[9], un Leu de Argint la Veneția în 1966 decernat regizorului Borislav Şaraliev pentru *Cavaler fără armură/ Riţar bez bronia* şi un Urs de Argint la Berlin în 1978 lui Ghiorghi Diulgherov pentru *Avantaj*. Au existat încercări susținute de a promova această cinematografie încă din anii comunismului, inclusiv prin cooptarea unor critici străini la elaborarea unor lucrări despre filmul bulgar.

Cinematografia turcă a impresionat până de curând doar prin numărul de filme produse. Modul cum se realiza un număr atât de mare de filme explică însă lipsa calităților artistice. Regizorul şi producătorul Hasan Kazankaya mărturisea în acest sens: „Făceam deseori câte două filme în acelaşi timp. De exemplu, cu Yilmaz Güney filmele aveau acelaşi subiect, caizii. Foloseam aceleaşi costume. Filmam într-o cafenea o scenă din primul film şi filmam cu aceiaşi figuranți şi acelaşi operator o scenă din al doilea. Nici un spectator nu observa şmecheria. Folosind aceleaşi costume şi acelaşi operator, scopul nostru era să facem economii."[10]. La începutul anilor `80 se realizau circa 350 de filme de lung metraj pe an, care repezentau 80% din piață. Producția locală a scăzut rapid, la mijlocul anilor `80 acoperind doar 50% din piață, în timp ce la începutul anilor `90 filmele americane au acaparat 90% din piața turcă[11]. În ultimii ani se simte un reviriment al producției de filme turceşti datorită debuşeului obținut pe piața unor foste republici sovietice asiatice şi în vestul Chinei, unde publicul musulman sunnit şi limba turcă şi precum şi cel al popoarelor

înrudite reprezintă un avantaj evident. Au fost realizate de asemenea şi coproducţii cu aceste ţări[12]. Desigur, revirimentul parţial al producţiei cinematografice turce s-a datorat ca şi în alte ţări şi subvenţiilor guvernamentale care au început a fi acordate din 1990.

Reprezentanţii cinematografiei turce au obţinut premii la Berlin în 1964 prin *Vară uscată/ Susuz yaz* al lui Metin Erksan şi *Un sezon la Hakkari/ Hakkari'de Bir Mevsim* (1983) al lui Erden Kiral, la Cannes în 1982 prin *Drumul/ Yol* al lui Yilmaz Güney şi Şerif Gören iar următorul mare succes a fost obţinut la acelaşi festival abia în 2003 de către Nuri Bilge Ceylan şi doi actori neprofesionişti[13]. Un regizor cipriot turc, Dervish Zaim, a obţinut în 2003 primul succes internaţional de prestigiu pentru Cipru, premiul UNESCO la Veneţia cu *Noroi/ Çamur* (Turcia-Cipru-Italia).

În 1974 americanul Michael Jon Stoil considera că „despre cinematograful albanez în general este suficient să spunem că oferă de lucru pentru vreo 200 de albanezi – ceea ce nu este suficient pentru a înfiinţa un studio mare în SUA"[14]. Dacă am trece în contul cinematografiei albaneze premiul obţinut la Cannes în 1954 de Serghei Iutkevici pentru coproducţia albanezo-sovietică *Skanderbeg/ Velikii voin Albanii Skanderbeg*, acesta ar rămâne singular până în 2001. Atunci regizorul Gjergj Xhuvani a obţinut pentru *Lozinci/ Slogans* (Franţa-Albania) premiul pentru debut la Cannes. În schimb, regizori din noile state desprinse din federaţia iugoslavă au obţinut succese importante destul de rapid. Croatul Krsto Papić a obţinut o nominalizare la Globul de Aur în 1990, macedoneanul Milcio Mancevski a obţinut Leul de Aur la Veneţia şi o nominalizare la Oscar în 1994, slovenul Jan Cvitković a obţinut premiul de debut la Veneţia în 2001 cu *Pâine şi lapte/ Kruh in mleko* iar bosniecii Danis Tanović şi Jasmila Zbanić au obţinut Oscarul în 2001, respectiv Ursul de Aur la Berlin în 2006. Totuşi, a vorbi despre cinematografia muntenegreană sau bosniacă este dificil sau chiar imposibil, după cum observa Dina Iordanova: „Dacă înainte discutam despre una, adică despre o cinematografie naţională, acum distingem cinematograf croat, sloven, bosniac, macedonean, sârb şi muntenegrean şi suntem confruntaţi cu decizii dificile în legătură cu cine şi ce aparţine cui. Sarcina pripită de a crea tradiţii cinematografice distincte este deosebit de artificială în întregul ei întrucât are loc într-un moment în care graniţele cinematografiilor naţionale cad şi lasă loc producţiei tot mai mari de filme transnaţionale, aşa încât demersul de a te baza pe cinematografii naţionale este azi o *causa perduta*."[15]

NOTE

1. La Veneția înainte de al doilea război mondial au obținut premii următoarele filme din țări balcanice: *Leblebici Horhor Aga* (Turcia, R: Muhsin Ertugrul) – mențiune de onoare în 1933, *Nocturno* (1934, Austria, R: Gustav Machatý, I: croatul Oktavijan Miletić) – premiu pentru scurtmetraj în 1936, *Țara Moților* (R: Paul Călinescu) – premiu pentru film documentar în 1939, *România în lupta contra bolșevismului* (R: Paul Călinescu) – premiu pentru film documentar în 1941, *Noi* (R: Ion Cantacuzino) – premiu pentru film documentar în 1942, *Cătușe roșii/ Odessa in fiamme* (România-Italia, R: Carmine Gallone) – premiu în 1942.
2. Stole Popov este macedonean și și-a continuat activitatea în R.Macedonia.
3. Petar Gligorovski a obținut un premiu la Berlin în 1977 pentru *Phoenix*.
4. Darko Marković a fost apreciat la Oberhausen în 1976 cu o diplomă specială pentru *Stop*, cu Trandafirul de Argint la Montreux în 1977 pentru *Talmeș-balmeș/ Miș-maș*, din nou la Oberhausen în 1980 cu premiul juriului catolic și premiul FIPRESCI pentru *Edna raka/ O mână*, premiul orașului Oberhausen în 1981 pentru *Ultima fereastră/ Posledniot prozoreț* și cu Trandafirul de Bronz la Montreux în 1982 pentru *Festival*.
5. Katz, Ephraim – *Film Encyclopedia*, Ed. Harper Collins, New York, 1994, p. 1488.
6. Boussinot, Roger – *L 'encyclopedie du cinéma*, Ed. Bordas, Paris, 1995, p. 2155.
7. *Ibidem*, p. 900.
8. *Ibidem*, p. 903.
9. Au obținut premii Donio Donev la Oberhausen cu *Cei trei prostănaci/ Trimata glupați* în 1972 și Rumen Petkov împreună cu Slav Bakalov pentru *Căsătoria/ Jenitba* în 1985 la Cannes.
10. Vezi *La cinéma turc: Cronique d 'un mort announcée?* (1992, Franța, documentar, R: Hélène Mochiri, Keriman Ulusoy).
11. În mod semnificativ a scăzut și numărul de săli de cinema de la 3500 la 200.
12. Este semnificativ în acest sens *Omul fără patrie/ Gün Uzar Yüzyîl Olur/ Mankurt* (1990, Rusia-Turcia-Turkmenistan, R: Khodzha Kuli Narliev) care conține o alegorie preluată dintr-o legendă kirkiză utilizată în romanul „Ziua care durează mai mult decât un an”/ „I dolșe veka dlitsia den” (1980) de Cinghiz Aitmatov împreună cu termenul turcic „mankurt„ care desemnează un om care și-a uitat patria și tradițiile și care a fost aplicat apoi cetățenilor rusificați ai URSS. Acțiunea are loc în Turkmenistanul medieval. Un soldat turkmen luptă împotriva dușmanilor care i-au atacat patria. După ce cade prizonier, este torturat și apoi transformat într-un instrument al cuceritorilor. Mama lui vine să-l elibereze din captivitate dar el nu o recunoaște și o ucide cu o săgeată.
13. Coproducția elvețiano-turco-britanică *Călătoria speranței/ Reise der Hoffnung/ Umud'a yolculuk* (1990, R: Xavier Koller) a obținut Oscarul pentru film străin în 1991 dar regizorul este elvețian.
14. Stoil, Michael Jon – *Cinema Beyond the Danube: The Camera and Politics*, p. 132.
15. Horton, Andrew James (coordonator) – *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections of A Turbulent Decade*, Central Europe Review Ltd., Telford, 2000, p.5.

4. Două decenii de succese atestă o tradiție?

– Merge în Orient la vânătoare de subiecte... Mi-au cerut un sfert de coloană, dar cei de la Londra vor lăsa doar două paragrafe. Nu şi-a ales momentul potrivit. În sezonul mort ar fi beneficiat de o jumătate de coloană, printre sirene şi căluți de mare.

Graham Greene (Expresul de Stamboul, 1932)

Există premize şi pentru o viziune cuprinzătoare asupra cinematografiei din Balcani, ilustrată de mai mulți istorici de cinema din diverse țări, pe care o vom expune în altă parte a lucrării (Vezi **V. 1. Cinematograf scandinav şi latino-american, de ce nu şi balcanic?**). Evident, mai ales cu decenii în urmă şi mai ales în cazul istoricilor de cinema anglo-saxoni, ea presupune viziunea de la un moment dat când şcolile de cinema din țările balcanice nu se afirmaseră îndeajuns sau o neglijare a contribuției unora dintre acestea dar în alte cazuri ea confirmă identificarea unui set de particularități comune transfrontaliere pentru un spațiu balcanic comun deopotrivă geografic şi cultural. Dar pentru afirmarea aproape concomitentă a cinematografiilor balcanice sau pentru afirmarea cinematografiei balcanice ca un fenomen cuprinzător sunt mai relevante poate succesele la marile festivaluri internaționale, mai ales începând din anii `80.

Dacă vom aduna distincțiile obținute de-a lungul timpului de cineaştii din Balcani vom constata că ei au obținut 21 de premii la Veneția, 18 la Berlin, 40 la Cannes şi 3 premii Oscar[1]. După 1940 regizori originari din Balcani precum Elia Kazan şi Constantin Costa-Gavras, alți regizori reprezentând cinematografiile locale precum Michael Cacoyannis, Metin Erksan, Želimir Žilnik, Aleksandar Petrović, France Stiglić, Veljko Bulajić, Goran Paskaljević, Cristi Puiu, Cristian Mungiu şi Cristian Nemescu sau actori precum Katina Paxinou, Ivan Bratanov, Melina Mercouri, Ljubişa Samardzić şi Irene Papas, ca şi compozitorii Manos Hadjidakis şi Vladimir Cosma au obținut mari premii, uneori chiar cu filme despre Balcani sau reprezentând cinematografiile locale. Chiar şi filmele documentare sau animația au adus în atenția publicului internațional creatori locali precum Mirel Ilieşu şi Stole Popov, respectiv Ion Popescu-Gopo, Duşan Vukotić, Petar Gligorovski, Darko Marković, Donio Donev, Rumen Petkov, Slav Bakalov etc. Se poate spune chiar că în anii `80 filmul balcanic s-a conturat ca un fenomen distinct mai ales prin contribuția unor regizori ca Theo Anghelopoulos şi Emir Kusturica, dar şi a lui Dan Pița, Costas Ferris, Pantelis Voulgaris, Nikos Koundouros, Yilmaz Güney, Erden Kiral, Krsto Papić, a directorului de imagine Iorgos Arvanitis, a unor compozitori de muzică de film precum Eugeniu Doga, Vanghelis Papathanasiou, Goran Bregović şi Gheorghe Zamfir sau a unor actori precum Milena Dravić şi Themis Bazaka. Numai în această perioadă cineaştii locali au obținut 5 premii la Veneția, 3 la Berlin, 7 la Cannes şi o nominalizare la premiile Oscar. Afirmarea mai multor creatori balcanici în acelaşi timp a impus criticii observarea atât a originalității unor mari creatori, cât şi o tradiție culturală comună din care au apărut. În deceniile următoare s-au adăugat şi premiile unor regizori precum Milcio Mancevski, Lucian Pintilie, Danis Tanović, Gjergj Xhuvani, Nuri Bilge Ceylan, Jasmila Zbanić, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cătălin Mitulescu, Cristian Nemescu şi Cristian Mungiu sau actori precum Anamaria Marinca şi Doroteea Petre. Desigur, după 1990 se poate invoca „avantajul" unor creatori din Balcani de a fi trăit o realitate dramatică,

războaiele din fosta Iugoslavie dar şi căderea comunismului, pe care au putut să le transfigureze artistic. Cu alte cuvinte „butoiul cu pulbere" a provocat şi un brainstorming. Evenimentele şi filmele anilor `90 au determinat în sfârşit o abordare a cinematografiei balcanice ca un fenomen cuprinzător şi unitar în studii precum „Cinematografia flăcărilor. Filmul balcanic, cultura şi media"/ „Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media" (2001)[2] şi „Cinematograful Balcanilor"/ „The Cinema of the Balkans" (2006) ale Dinei Iordanova[3] sau „Balcanii cinematografici. Genul balcanic"/ „Cinematic Balkans. Balkan Genre" al Nevenei Dakovic (2003)[4]. Asemenea studii datorate unor localnici au încercat să identifice o tradiție culturală, o serie de motive şi maniere artistice comune, dincolo de granițele politice, fără însă a omite amprenta națională şi influențele universale. Faptul că unele din aceste studii au fost publicate în Occident confirmă justețea şi necesitatea abordării filmelor din Balcani ca pe un corpus comun.

Desigur, tradiția culturală, dacă nu şi cea cinematografică, a acționat şi înainte de succesele anilor `80 (Vezi **VI. 3. Cineaşti şi filme de succes din Balcani**) dar acestea au confirmat-o printr-o afirmare în bloc a cineaştilor din Balcani. Evident, înainte de a vorbi de o tradiție a cinematografului balcanic au trebuit să apară şi să fie confirmate valorile transmise de această tradiție. Evenimentele politice precum fărâmițarea federației iugoslave au dus la conflicte sângeroase şi la un număr de 11 state în Balcani. Cu toate acestea tradiția culturală comună a continuat în țările desprinse din Iugoslavia, ba chiar prestigiul unor cineaşti a început în sfârşit să acționeze în mod semnificativ, ba chiar să influențeze cineaştii din celelalte țări balcanice. În acest sens pot fi menționate ca exemple utilizarea muzicii lui Goran Bregović în *Trenul vieții/ Train de vie* (1998, Franța-Belgia-Olanda-Israel-România, R: Radu Mihăileanu) sau apariția unor filme precum *Dealul cu afine/ Hălmăt na borovinkite* (2002, Bulgaria, R: Aleksandăr Morfov) sau *Italiencele* (2004, România, R: Napoleon Helmis), unde influența lui Emir Kusturica este incontestabilă[5].

NOTE

1. Am luat în considerare cineaştii şi filmele din Balcani, ca şi premiile din competițiile principale. Pentru alte distincții obținute la marile festivaluri şi pentru premiile obținute de cineaştii originari din Balcani vezi **VI. 3. Cineaşti şi filme de succes din Balcani**.
2. British Film Institute, Londra, 2001.
3. Wallflower Press, Londra, 2006.
4. Nexus Project, Sofia, 2003.
5. Influența lui Kusturica poate fi invocată şi în episodul „Curcanii nu zboară"/ „Turkey Girl" din *Obiecte pierdute/ Lost and Found* (2005). Tatiana, eroina din scheciul lui Cristian Mungiu, este la vârsta primei idile dar este deosebit de legată şi de curcanul ei. Ea îl consideră o ființă deosebită şi acceptă cu greu să fie oferit medicului care îi va opera a doua oară mama. Afecțiunea ei pentru curcan amintește de cea similară a adolescentului Perhan din *Vremea țiganilor/ Dom za vesanje* (1988). Şi despre *California Dreamin* ' al lui Cristian Nemescu s-a spus că amintește de Kusturica şi mai ales de *Pisică albă, pisică neagră* pentru că are ca erou un şef de gară. În scurtmetrajul *Marilena de la P7* (2006) de acelaşi regizor, eroina are puterea de a provoca scurt-circuite şi a stinge luminile, amintind de telekinezia aceluiaşi Perhan.

IV. DE LA EXOTISM LA GENURI ŞI STILURI SPECIFICE

1. Tradiţie, ruralism şi etnografie

A trăi la oraş însemnează a trăi în cadrul fragmentar şi în limitele impuse la fiecare pas de rânduielile civilizaţiei. A trăi la sat însemnează a trăi în zarişte cosmică şi în conştiinţa unui destin emanat din veşnicie.

Lucian Blaga (Trilogia culturii)

Balcanii au avut până la al doilea război mondial o populaţie majoritar ţărănească: 54% în Grecia în 1928[1], 78,9% în România în 1930[2], 86,1% în Iugoslavia în 1921[3] iar Albania avea ocupată în industrie doar 1,5% din populaţie în 1939[4]. După război a urmat un proces accelerat de urbanizare în toate ţările balcanice însă populaţia rurală încă reprezintă procente importante, de la 30% în Grecia, până la 57% în Albania şi Bosnia şi Herţegovina. Surprinzător, în Turcia[5] şi Bulgaria ea a scăzut sub 33%, însă în Croaţia, România, Serbia şi Muntenegru şi Slovenia era de peste 43% în 2004[6]. Evident, situaţia ţărănimii din ţările balcanice a fost diferită, aşa cum observa la faţa locului Leon Troţki în 1913: „În timp ce Bulgaria şi Serbia au ieşit de sub dominaţia turcească prin democraţii ţărăneşti primitive, fără fel de fel de rămăşiţe ale iobăgiei şi închistării feudale, România, în pofida deceniilor de viaţă constituţională, îşi ţine şi acum satul în menghina relaţiilor pur feudale. În acest sens, România este mai aproape de Ungaria, ţară a latifundiilor nobiliare şi a ţăranului aservit."[7] De aceea, este semnificativ şi că România a fost guvernată între 1910-1913 şi în 1918 de Partidul Conservator, reprezentând pe marii proprietari funciari, iar între 1928-1933 de Partidul Naţional Ţărănesc, reprezentând iniţial ţăranii, căci după reforma agrară şi adoptarea votului universal în 1921 ţărănimea devenise în sfârşit o clasă luată în seamă. Bulgaria a avut la guvernare Uniunea Populară Ţărănească Bulgară (BZNS) între 1918-1923[8], un regim autoritar condus de primul-ministru Alexandăr Stamboliiski, soldat cu o răscoală în 1923 şi finalmente cu asasinarea acestuia. În Iugoslavia s-a aplicat după primul război mondial o reformă agrară prin care s-au împărţit terenurile mai mari de 100 de pogoane soldaţilor sârbi şi voluntarilor din Imperiul austro-ungar. Acest lucru a satisfăcut ţărănimea sârbă dar a nemulţumit celelalte etnii. Partidele agrariene nu au avut în general o reprezentare la nivel naţional, ci au avut un caracter etnic, astfel încât cele nesârbe au rămas în opoziţie sau au boicotat alegerile. O excepţie au reprezentat-o anii 1925-1926 când Partidul Popular Ţărănesc Croat (CPPP) a încetat boicotul şi a acceptat colaborarea cu Partidul Naţional Radical (NRS) al lui Nikola Pasić. După 1934, din cauza politicii sale centrifuge, CPPP a fost interzis.

În Grecia inspiraţia din viaţa ţărănească a fost marcată decisiv de foustanella, gen de film specific grecesc, cu costume şi acţiune în mediul ţărănesc, mai ales între păstori, care conţine adesea dansuri şi muzică de factură folclorică. Genul a fost ilustrat de timpuriu de mai mulţi regizori: Achilles Madras (*Maria Pentaghiotissa*, 1929, vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**), Dimitris Gaziadis (*Astero*, 1929, vezi **IV. 2. Un gen bine adaptat: melodrama în Grecia şi Turcia**) şi Orestis Laskos. Drama pastorală „Golfo păstoriţa"/ „Golfo i Voskopoula" (1903) de Spiridon Peressiadis, la rândul ei de inpiraţie folclorică, a

făcut obiectul a două ecranizări importante: *Golfo* (1915) al lui Konstantinos Bahatoris şi *Golfo* (1955) al lui Orestis Laskos. Chipeşul păstor Tassos o iubeşte pe blânda Golfo dar bogata văduvă Stavroula reuşeşte să-i despartă. Când Tassos se întoarce la iubita sa, e prea târziu căci ea s-a otrăvit. La rândul său, copleşit de durere, se sinucide. Dacă prima ecranizare a reprezentat primul film de ficţiune de lung metraj din Grecia şi s-a bazat pe actori din trupele de teatru itinerant (bouloukia), remake-ul a marcat începutul epocii de aur a foustanellei. Şi în *Sărăcăceanca/ Sarakatsanissa* (1959) al lui Orestis Laskos dragostea dintre o păstoriţă şi fiul unui bogat proprietar de pământuri are un final tragic. Unul dintre filmele greceşti meritorii realizate în ultimele decenii se referă la perpetuarea tradiţiilor populare chiar şi în mediul citadin. În filmul *Preţul dragostei/ I Timi Tis Agapis* (1984) al Toniei Marketaki este vorba despre asigurarea zestrei pentru fetele de măritat. Însă filmul este departe de convenţionalismul foustanellei căci regizoarea realizează o dramă psihologică ţesută pe canavaua unei poveşti de dragoste. Epistimi (interpretată de Toula Stathopoulou), o femeie cu patru copii şi un soţ alcoolic lucrează într-o fabrică pentru a-şi putea întreţine familia. Fiica ei cea mare, Rini (Anny Loulou), este îndrăgostită de Andreas (Stratis Tsopanellis). Acesta îi cere o sumă mare de bani pentru a se căsători cu Rini şi pentru a plăti ipoteca asupra casei tatălui său. Epistimi îi oferă doar jumătate din bani aşa că Rini fuge cu iubitul ei. Viaţa lor este sub aşteptările ei căci Andreas se implică în afaceri ilegale şi pierde bani, astfel încât e nevoit să apeleze din nou la Epistimi pentru bani. Epistimi refuză din nou, dar de data aceasta Rini, care descoperă că e gravidă, îşi dă seama că trebuie să reflecteze mai bine la ceea ce va face în continuare. Un film care reflectă depopularea satelor asemeni celor bulgare este şi unul dintre primele filme ale lui Theo Anghelopoulos, *Reconstituirea/ Anaparastasi* (1970, vezi **IV. 8. Anghelopoulos sau călătoria în istoria recentă**).

Un documentar etnografic precum *Nuntă sătească/ Svadba na selo* (1946) a adus Bulgariei şi regizorului Stoian Hristov primul premiu la un festival internaţional major, la Veneţia în 1947. Este vorba despre obiceiurile de nuntă din satul Sovoliano, de lângă Kiustendil. Evident, şi în Bulgaria înainte de al doilea război mondial au existat melodrame rurale de tipul foustanellei dar ele au dispărut brusc după 1945 din cauza presiunii realismului socialist (Vezi **IV. 2. Un gen bine adaptat: melodrama în Grecia şi Turcia**). *Drum tulburat/ Nespokoen păt* (1955, Bulgaria, R: Dako Dakovski), după romanul „Pământul său"/ „Svoia zemia" de Stoian Ţ. Daskalov, este primul film bulgar inspirat de colectivizare. Ţăranul Mito (Ivan Bratanov) se desparte cu greutate de bunurile sale care ajung în proprietate colectivă. După ce îşi ia pe ascuns înapoi boii de la gospodăria colectivă, el intră în conflict cu propria nevastă şi se resimte faptul că a rămas singur. De aceea, decide să accepte munca în colectiv. Un asemenea film ne duce la concluzia că melodrama a dispărut dar a fost înlocuită de alte stereotipii printre care şi lipsa unei acţiuni dramatice convingătoare. Celelalte două filme ale trilogiei lui Dakovski, *Cina de taină a familiei lui Sedmak/ Tainata veceria na sedmaţite* (1957) şi *Teii din Stublen/ Stublenskite lipi* (1960), tot după scrierile lui Daskalov, reprezintă variaţiuni pe aceeaşi temă. Abia filmele de după 1989 ale lui Docio Bodjakov *Fântâna/ Kladeneţăt* (1991) şi *Circuitul/ Krăgovrat* (1993), după romanul omonim al lui Dimităr Nacev, înfăţişează colectivizarea forţată. În primul, un fost comandant de brigadă de partizani se luptă cu duşmanii poporului şi în satul natal, devenind un criminal cu sânge rece repudiat şi de fiul său. În schimb, câteva filme realizate între 1970-1989 au reuşit să reconstituie viaţa rurală ieşind de sub constrângerile realismului socialist. *Matriarhat* (1977, R: Liudmil Kirkov), după romanul omonim de Gheorghi Mişev, redă fenomenul depopulării satelor prin intermediul unui sat locuit mai ales de femei căci bărbaţii lucrează la oraş şi vin rar acasă. Tot după un scenariu al lui Gheorghi Mişev este comedia *Numărarea iepurilor sălbatici/ Prebroiavane na divite zaiţi* (1973, R: Eduard Zahariev), care satirizează planificarea în mediul rural. Funcţionarul Asenov vine într-un sat că să numere iepurii sălbatici. Insistă ca toţi să-şi lase lucrul şi să participe la acest recensământ. Reiese că nu există nici un iepure. Totul se termină cu o petrecere grotescă. *Ultima vară/ Posledno liato* (1973, R: Hristo Hristov) este tot o dramă despre părăsirea satului. A început construcţia unui baraj şi locuitorii pleacă la oraş. Ivan Efreitorov (interpretat de Gheorghi Vacikov) locuieşte împreună cu fiul şi tatăl său orb. Îşi mută casa dar refuză să plece, în timp ce satul dispare sub apele lacului de acumulare. După ce fiul său obţine o bicicletă, fuge la oraş. Bătrânul moare aşa că rămâne singur şi înţelege că nimic nu se mai poate schimba. Scenariul parabolic al lui Iordan Radicikov i-a oferit regizorului Hristo Hristov posibilitatea de a utiliza adecvat monologul interior şi flashback-ul, ca şi un decor suprarealist. După

Scenă din *Drum netulburat*

ce satul a fost înghițit de ape, acesta persistă în viziunile eroului care își amintește soția, câinele și calul. *Matriarhat* și *Ultima vară* alături de *Copac fără rădăcină/ Dărvo bez koren* (1974, R: Hristo Hristov) și *Țăranul pe bicicletă/ Selianinăt s koleloto* (1974, R: Liudmil Kirkov) au determinat critica bulgară să identifice un „ciclu al migrației" în filmele anilor `70[9]. Depopularea dramatică a satelor este și subiectul unor filme realizate după 1990: comedia amară *Vizitați de Dumnezeu/ Poseteni ot gospoda/ Même Dieu est venu nous voir* (2001, Bulgaria-Franța, R: Petăr Popzlatev, vezi **IV. 10. Țiganii și amestecul etnic**) sau *Mila din Marte/ Mila ot Mars* (2004, Bulgaria, R: Zornița Sofia, vezi **IV. 13. Globalizarea și noile genuri: comedia neagră și travelogue-ul**). Evident, cele trei filme realizate în timpul comunismului reprezintă excepții prin aspectele înfățișate. Aluziile sexuale, de exemplu, nu erau permise până în 1989. În acest sens este elocvent cazul desenului animat *Căsătoria/ Jenitba* (1985), R: Slav Bakalov și Rumen Petkov) care înfățișează cu umor tradiții balcanice de nuntă (tăierea porcului, alaiul flăcăilor la casa fetei, întâmpinați de fete) și scene cu aluzii sexuale, care sunt de fapt simboluri onirice căci eroul se trezește la un moment dat iar mireasa dispăruse. Deși a obținut Palme d`Or la Cannes, desenul animat a fost criticat în Bulgaria, conducătorul cinematografiei bulgare de atunci, Nikola Nenov conchizând: „criteriile de la Cannes nu sunt și <ale noastre>"[10].

Cele mai bune filme bulgare care înfățișează mediul rural sunt cele în care acțiunea are loc înainte de cooperativizare. *Ghetele de lac ale soldatului necunoscut/ Lăcenite obuvki na neznainia voin* (1979) al lui Ranghel Vălceanov este o reconstituire a vieții dintr-un sat bulgar interbelic mai ales din perspectiva amintirilor din copilărie. Astfel, evenimente precum nunta, munca la câmp, naşterea, inundațiile, războiul, moartea îşi pierd adevărata cronologie şi apar într-o lumină neobişnuită. Nunta unei mătuşi este motivul central al amintirilor. Pentru copilul de şapte ani mătuşa e albă iar unchiul e negru şi ei devin simboluri ale frumosului şi urâtului. După ce copilul este rănit de un câine, el crede că acesta i-a mâncat ochiul, aşa cum i-au spus părinții, iar apoi memoria subiectivă a eroului îl face să-şi amintească că ar fi fost bandajat pe întreg corpul. Eroul la maturitate e chiar regizorul care apare în secvențele introductive filmând schimbarea gărzii la Palatul Buckingham. Flashback-ul este declanşat de o melodie populară pe care regizorul o ascultă în căşti. Reconstituirea autobiografică a lui Vălceanov aminteşte de *Amarcord* (1973) al lui Fellini şi probează că spiritualitatea satului balcanic este la fel de bogată. La rândul său, *Magie albă/ Biala maghia* (1982, R: Ivan Andonov) evocă satul ca un tărâm al misterelor şi superstițiilor. Într-un sat de munte din anii `20 se petrec lucruri bizare. O găină cântă cocoşeşte, o femeie ucide cu sânge rece pe bogătaşul muieratic care a violat-o, pentru a se mărita apoi cu un prostănac din alt sat, un copil beat umblă prin sat şi înjură, un bărbier este amăgit de arhanghel şi nu are succes în escapadele sale amoroase. În mintea locuitorilor întâmplările misterioase au ca explicație faptul că Dumnezeu şi Satan se luptă pentru sufletele lor. Până la urmă, într-o atmosferă de basm, sătenii sunt atraşi cu toții de bâlciul local. Se poate conchide că filmul reprezintă o parabolă despre imposibilitatea înțelegerii existenței, despre persistența misterelor. *Soartă/ Orisia* (1983, Bulgaria, R: Nikola Korabov) adaptează pentru ecran povestirea „Sămânță de derviş"/ „Dervişovo seme" din volumul „Povestiri sălbatice"/ „Divi razkazi" (1967) de Nikolai Haitov. Într-un sat din Munții Rodopi este aranjată nunta dintre doi copii de 14 ani pentru a păstra originea de derviş a băiatului. Cei doi se plac dar nunta nu este consumată. Acest lucru le permite celor doi frați ai fetei să o vândă pe două capre unui vecin bogat. Ea este închisă în casă şi încearcă să se sinucidă. Cei doi foşti soți, fiecare cu o altă căsnicie, s-au putut vedea însă timp de 40 de ani căci au rămas vecini. Într-o zi chiar fostul soț îşi învinge ura şi o ajută pe vechea sa iubita să-şi îngrijească soțul bolnav. Eroii nu au nume şi, evident, filmul lui Korabov constituie o parabolă care încearcă să reconstituie atmosfera „Povestirilor sălbatice" ale lui Haitov. Spre deosebire de alte povestiri ale acestuia şi a altor ecranizări după scrierile sale (vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**), *Soartă* ilustrează posibilitatea ca sufletele sălbatice să se îmblânzească: iubirea rămâne, însă ura se domoleşte.

Deşi filmele româneşti au abordat de la început universul rural, cu greu se pot menționa câteva filme notabile de dinainte de al doilea război mondial. *Păcat* (1924, România, R: Jean Mihail), care păstrează ceva din caracterul naturalist al nuvelei omonime din 1892 a lui I.L. Caragiale, a stârnit reacții contrarii în presa vremii, ba chiar reprezentația filmului a fost oprită la Iaşi din cauza protestului unui preot[11]. Preotul de țară Niță descoperă un copil zdrențăros care nu este altul decât fiul său natural. Îl creşte în casa sa dar într-o zi descoperă că întreține relații amoroase cu fiica sa legitimă. Este tulburat şi ajunge să creadă că nu a ispăşit păcatul de tinerețe. Îi surprinde împreună la revărsatul zorilor şi îi împuşcă. Drama „Năpasta" (1890) de acelaşi autor s-a bucurat de mai multe adaptări pentru ecran. *Năpasta* (1927, România, R: Ghiță Popescu, Eftimie Vasilescu) este un film pierdut, la fel şi *Răzbunarea* (1913, R: Haralamb Lecca), care este inspirată de aceeaşi dramă. Filmul lui Alexa Visarion *Năpasta* (1982) reflectă o obsesie a autorului pentru subiect, montat de trei ori şi pe scenă. Regizorul a mizat pe un minimalism expresionist în decoruri dar impresia finală e mai degrabă a teatralismului. În Anca (interpretată de Dorina Lazăr), care s-a căsătorit cu bărbatul pe care îl bănuia de uciderea primului soț[12] şi a aşteptat opt ani pentru a-l demasca, există mai mult decât o femeie aprigă asemeni Vitoriei Lipan din *Baltagul*, ci chiar un personaj al unei scrieri naturaliste. Ea se răzbună pe Dragomir acuzându-l de moartea nebunului Ion, care stătuse la ocnă în locul său.

Filmele etnografice şi sociologice realizate în România în primele decenii ale secolului 20 au reprezentat în schimb, dacă nu o prioritate absolută măcar un fenomen important şi precoce[13]. Impulsul realizării unor asemenea filme l-au dat Academia Română, care a stimulat activitatea fotografică şi cinematografică a fraților Ienache şi Milton Manakia (Vezi **III. 2. Fraţii Manakia – pionierii filmului balcanic, revendicaţi de 6 ţări**), şi Institutul Social Român (1921-1939, 1944-1948), al cărui

PATRU FILME DOCUMENTARE
ROMÂNEȘTI

ȚARA MOȚILOR

(Premiul filmului documentar la Concursul Internațional
de Artă Cinematografică dela Veneția)

preşedinte, Dimitrie Gusti (1880-1955), a coordonat realizarea unor anchete sociologice complete în mai multe localităţi rurale din România, soldate cu primele înregistrări sonore din lume de folclor muzical şi şase filme realizate cu sprijinul Oficiului Naţional de Turism şi al Fundaţiei Culturale Carol I: *Obiceiurile populare româneşti* (1928, R: Mihail Vulpescu, I: N.Barbelian), *Drăguş – viaţa unui sat românesc* (1929, R: Paul Sterian, N.Argintescu-Amza, I: N.Barbelian), *Un sat basarabean – Cornova* (1931, R: H.Stahl, Anton Golopenţia), *Satul Şanţ* (1936, R: H.Stahl, I: Tudor Posmantir), *Obiceiuri din Bucovina* (1937, R: H.Stahl, C.Brăiloiu, I: Tudor Posmantir), *Locuinţa ţărănească din România* (1937, Sc, R: D.Gusti, I: Tudor Posmantir, Animaţie: Marin Iorda). În cercetările lor Dimitrie Gusti şi colaboratorii săi utilizau metoda monografică[14] care consta în delimitarea unei teme sau regiuni şi descinderea pe teren pentru a o studia multidisciplinar la faţa locului, adică o observaţie participativă. Sociologii români anticipau alterarea şi dispariţia modului de viaţă autentic, autarhic, confruntat cu pătrunderea tehnologiei, cu influenţa şcolii şi a radioului. Utilizarea camerei de filmat şi a patefonului a permis pentru prima dată redarea folclorului în sincretismul său. Despre filmele echipei sale Gusti afirma: „Studio au fost satul şi regiunea – în plin aer – unde s-a făcut cercetarea monografică; personagiile au fost ţăranii din satul studiat, aşa cum trăiesc ei; acţiunea, nici una ori prea multă: viaţa însăşi, desfăşurată în cadrul ei natural. (...) Simplele elemente documentare, luate pentru o demonstraţie cu totul ştiinţifică, se transpun în planul emoţional şi devin un adevărat poem rustic. Pentru că deşi filmul nu are, după formula obişnuită, nici acţiune, nici personaje, prezintă totuşi un deosebit interes dramatic."[15] Astfel, deşi cadrele sunt lungi iar inserturile sobre, montajul transformă scenele din viaţa ţăranilor români în „<strofe> ale unui poemului rustic"[16]. *Un sat basarabean – Cornova*, de pildă, înfăţişează în succesiunea lor firească, temporală, olăritul, culegerea strugurilor, pescuitul cu plasa, cât şi datini, aşa cum s-au păstrat în sudul Basarabiei. Cu două excepţii, camera este imobilă, aşezată în faţa locuitorilor, subiectele anchetei sociologice. Cu toate acestea efectul asupra spectatorului de azi e fascinant căci filmul lasă o indiscutabilă impresie de autenticitate, generată şi de faptul că ţăranii sunt atât de neobişnuiţi cu cinematograful încât nu au trac şi rămân fireşti. Evident, un asemenea lucru nu va fi posibil mai târziu. În realizarea unor asemenea documentare nu trebuie uitată contribuţia unor operatori rutinaţi. Filmele realizate de Institutul Social Român au avut o influenţă indiscutabilă asupra cinematografiei româneşti căci între 1931-1943 alţi câţiva cineaşti au realizat cel puţin alte 13 filme documentare cu caracter etnografic[17]. *Ţara Moţilor* (1939, R: Paul Călinescu) a reprezentat valorificarea experienţei regizorului şi a Oficiului Naţional al Cinematografiei în realizarea de jurnale de actualităţi timp de doi ani şi poate fi considerat o încununare a filmului etnografic românesc, confirmată şi de premiul obţinut la Veneţia. Regizorul a fost inspirat de reportajele cutremurătoare ale lui Geo Bogza (1908-1993) strânse în volumul „Ţări de piatră, de foc, de pământ" (1939), care i-au atras atenţia asupra Munţilor Apuseni, o zonă extrem de interesantă, în care locuitorii erau deopotrivă mineri care exploatau aurul de mii de ani şi ţărani munteni a căror izolare le-a menţinut un mod de viaţă aproape neschimbat de sute de ani, o civilizaţie marcată de utilizarea ingenioasă a lemnului şi lipsa electricităţii. Documentarul îmbină sobrietatea unor imagini unice cu un comentariu inspirat al scriitorului Mihail Sadoveanu şi muzica simfonică a lui Paul Constantinescu. Montajul trece aproape firesc de la imagini panoramice ale munţilor maiestuoşi la detalii care înfăţişează viaţa locuitorilor iar uneori camera capătă o perspectivă subiectivă şi redă un dramatism neaşteptat atunci când înfăţişează de pildă pregătirea exploziilor şi adăpostirea băieşilor. Comentariul este adecvat: „Băieşii, mulţi, au mentalitate de jucători de pocher."

În anii `50-`60 apar în România mai multe filme care înfăţişează colectivizarea din perspectivă comunistă şi cu personaje maniheiste, la care şi-au dat concursul şi cineaşti afirmaţi înainte de al doilea război mondial. În filmul *În sat la noi* (1950, R: Jean Georgescu, Victor Iliu) chiaburii se opun colectivizării, la fel în *Desfăşurarea* (1954, R: Paul Călinescu) şi *Setea* (1960, R: Mircea Drăgan şi Mihai Iacob). În *Mitrea Cocor* (1952, R: Marietta Sadova, Victor Iliu) eroul este un fost argat orfan, ajuns prizonier în URSS şi apoi membru al diviziei sovietice Tudor Vladimirescu, care se întoarce şi participă la împărţirea pământurilor. Mitru Moţ din *Setea* este tot un fost argat şi soldat întors de pe front. Asemenea filme simpliste sunt continuate de comedii precum *Un surâs în plină vară* (1963, R: Geo Saizescu) care ilustrează necesitatea înscrierii în CAP şi *Bocet vesel* (1983, R: Mircea Moldovan) despre activitatea nocivă a unei secte în mediu rural, sau chiar drame moralizatoare precum *Miracolul* (1988, R: Tudor Mărăscu),

unde un agronom renunță la cariera universitară pentru a fertiliza un teren nisipos și *O vară cu Mara* (1989, R: George Cornea), care trece ușor peste drama dezrădăcinării meșterilor în lemn maramureșeni căci capul familiei acceptă până la urmă ca fiica sa să rămână cu agronomul local. Colectivizarea a inspirat și în 1990 un film cu personaje maniheiste, *Undeva în Est* (R: Nicolae Mărgineanu), dar de data aceasta cei ce se opun colectivizării sunt cei buni. Începând cu anii `70 au apărut câteva filme acceptabile care redau viața satului românesc în timpul comunismului: *Tatăl risipitor* (1974, R: Adrian Petringenaru), după nuvela „Oaie și ai săi" (1958) de Eugen Barbu, care redă destul de realist reforma agrară și seceta din anii `50, *Iarba verde de acasă* (1977, R: Stere Gulea) despre un profesor întors în satul natal, *Iarna bobocilor* (1977, R: Mircea Moldovan), o comedie despre adaptarea unui medic și a unui agronom într-un sat condus de o femeie, sau *Casa dintre câmpuri* (1980, R: Alexandru Tatos), care satirizează imoralitatea autorităților rurale.

La fel ca în Bulgaria, cele mai bune filme cu subiect rural sunt însă cele care se referă la satul de dinainte de comunism. Întâmplător sau nu o primă reușită a filmului postbelic o aduce din nou inspirația din viața muntenilor din Apuseni, cu *Nunta de piatră* (1971, R: Mircea Veroiu și Dan Pița), care adaptează două nuvele de Ion Agârbiceanu „Fefeleaga" (1905) și „La o nuntă" (1909). Prima parte, în regia lui Mircea Veroiu, constituie povestea tragică a unei femei care a cărat cu calul ei minereu aurifer dar al cărei bărbat și trei copii s-au stins pe rând de tuberculoză. Când îi moare și ultimul copil, ea se vede nevoită să vândă și bătrânul cal pentru a cumpăra văl de mireasă și a-și îngropa astfel fata după datină. Eroina (interpetată magistral de Leopoldina Bălănuță) este o femeie aspră ca un bărbat, cu un chip încremenit, parcă sculptat în piatră, ironizată pentru aceasta și care își

Scenă din *Nunta de piatră*

trădează sentimentele abia când se desparte de calul care a slujit-o mulți ani. A doua parte, în regia lui Dan Pița, este povestea unei pasiuni la prima vedere, în care o mireasă măritată cu un țăran bogat fuge cu ceteraşul de la nuntă. Cei doi regizori construiesc scenariul înlocuind narațiunea ironic-moralizatoare a sursei literare cu un limbaj vizual rafinat, la care contribuie şi muzica lui Dorin Liviu Zaharia în care timbrul vocii acestuia din balade şi ritmul tobei sunt tulburătoare. Pița adaugă povestirii lui Agârbiceanu un amănunt cu rol dramatic, un dezertor care îl însoțește pe ceteraş şi care cade victimă nuntaşilor înfuriați care nu i-au putut găsi pe fugari. Pe lângă muzică, imaginea lui Iosif Damian contribuie decisiv la unificarea celor două narațiuni. În *Duhul aurului* (1974) Pița şi Veroiu se inspiră din nou din nuvele ale lui Ion Agârbiceanu, de data aceasta „Vâlva băilor" (1909) şi „Lada" (1910). În primul scheci, „Mârza", o cârciumăreasă strânge aur de la hoții de aur pentru a-şi mărita fiica cu un bogătaş. Îndrăgostit de fiica ei, Mârza îşi pune în pericol viața pentru a găsi aurul ascuns de hoți dar este ucis de cârciumăreasă. În al doilea scheci, „Lada", o văduvă tânără şi frumoasă se mărită cu Clemente, un bărbat mai în vârstă, sperând să pună mâna pe lada acestuia cu bogății. Crezând că bărbatul ei a murit, ea deschide lada şi constată că lada e plină de bolovani. Clemente nu murise iar râsul său sardonic îi provoacă un şoc în urma căruia moare. Finalul îl înfățişează pe Clemente căsătorindu-se din nou cu o tânără.

Se poate spune că regizorul care s-a specializat în ecranizări de romane țărăneşti este Mircea Mureşan. El a avut modestia de a nu fi încercat interpretări personale ale unor opere literare prestigioase. În acest fel el nu a riscat, dar nici nu a avut realizări deosebite. *Baltagul/ La Mazza* (1968, România-Italia) avea premizele pentru a fi o capodoperă. Romanul omonim al lui Mihail Sadoveanu (1930) îi oferea lui Mureşan o sursă literară valoroasă, la care se adăugau doi actori cunoscuți, Margarita Lozano (în rolul Vitoriei Lipan) şi Folco Lulli (Bogza). Dublajul vocii celor doi actori este însă evident şi supărător. În roman, povestea soției de cioban care îşi caută bărbatul, găseşte asasinul acestuia şi face singură dreptate, păstrează ceva din începutul mitic, în care era înfățişat însuşi Dumnezeu ce îşi reproşa că a uitat de ciobani şi le-a hărăzit de aceea un destin blând dar în singurătate. În film rămâne doar povestea poliţistă pigmentată de detalii de pitoresc rural: Vitoria consultă o vrăjitoare, apar scene de nuntă şi de bâlci, iar în final are loc o înmormântare cu praznic. În roman călătoria Vitoriei este şi un prilej de cunoaştere pentru fiul ei Gheorghiță, însă la Mureşan ea are aproape exclusiv virtuți vizuale şi are ca rezultat doar găsirea scheletului lui Nichifor Lipan şi a câinelui său. În schimb, finalul este dominat de un discurs lung şi neveridic în care Vitoria povesteşte la praznic împrejurările în care crede că a murit bărbatul ei. Bogza se enervează, se ridică de la masă iar câinele sare la beregata acestuia. Muribund, el îşi recunoaşte vina de a-l fi ucis cu ajutorul lui Cuțui pe Nichifor, pentru a-i lua turmele. *Răscoala* (1965) i-a adus lui Mureşan premiul de debut la Cannes în 1966. De data aceasta scenariul elimină acțiunea secundară şi câteva episoade scabroase din final, comprimând practic romanul omonim (1932) al lui Liviu Rebreanu. Evenimentele din toamnă până în primăvară se adună într-un crescendo care culminează cu revolta țăranilor din 1907. Dintre aceştia se distinge tânărul argat Petre Petre (Ilarion Ciobanu), atât prin destinul său, cât şi prin personalitate. El şi mama sa trăiesc la limita subzistenței, în plus este umilit de tânăra moşiereasă Nadina atunci când îi cere două pogoane de pământ ca să se însoare iar iubita sa Marioara e batjocorită de fiul arendaşului. Petre Petre e trimis de țărani să discute cu boierii, apoi ajunge în fruntea răsculaților şi o violează pe Nadina. Bătrânul boier Miron Iuga (Nicolae Secăreanu) e înconjurat de răsculați, împuşcă pe unul, apoi mulțimea îl ucide, devastează conacul şi îi dă foc. Epilogul conține o ironie. Este numit prefect chiar avocatul liberal şi umanitarist Baloteanu (Constantin Codrescu) care la începutul filmului venise în vizită la conacul Amara. El însă conduce represiunea cu tunurile. Petre Petre şi alte câteva zeci de țărani sunt ucişi. Răscoalele țărăneşti din 1888 şi 1907 apar şi în *Tănase Scatiu* (vezi **II. 5. Cele două reprezentări româneşti ale Balcanilor**), respectiv în *Bijuterii de familie* (1957, R: Marius Teodorescu). În *Ion – blestemul pământului, blestemul iubirii* (1980) regizorul Mircea Mureşan şi scenaristul Titus Popovici preiau un subiect generos din romanul „Ion" (1920) de Liviu Rebreanu. Țăranul sărac Ion al Glănetaşului (interpretat de Şerban Ionescu), deşi o iubeşte pe Florica, tânjeşte după pământ şi de aceea o lasă gravidă pe Ana, fiica bogatului Vasile Baciu. Tatăl fetei e nevoit să accepte căsătoria dar după nuntă Ion revine la vechea sa dragoste. Florica se căsătorise între timp cu Gheorghe, care într-o zi îi surprinde împreună pe cei doi şi îl ucide pe Ion cu toporul. Povestea despre pământ şi dragoste este completată reuşit de un plan doi în care apar familia învățătorului Herdelea şi frământările intelectualității româneşti din Ardeal în ultimii ani ai Imperiului Austro-Ungar. Asemănător ca subiect, însă fără implicațiile

politice şi localizat într-un sat de români din Voievodina în perioada interbelică, este filmul *Tinerețe frântă/ Slomjena mladost* (1990, România-Iugoslavia, R: Maria Marić), după romanul omonim (1953) de Mihai Avramescu. De data aceasta părinții flăcăului sunt cei care impun căsătoria cu o fată mai în vârstă însă cu zestre şi de aici apar complicațiile.

Pădureanca (1987, R: Nicolae Mărgineanu), după nuvela omonimă (1884) de Ioan Slavici, este ca şi *Dincolo de pod* (vezi **IV. 10. Ţiganii şi amestecul etnic**) o adaptare după acelaşi autor şi o bună reconstituire a satului transilvănean la sfârşitul secolului 19. Busuioc, un țăran înstărit (Victor Rebengiuc) îi propune sărăntoacei Simina (Manuela Hărăbor) să se mărite cu fiul său Iorgovan (Adrian Pintea). Iorgovan e atras de frumusețea fetei dar ezită să o curteze. Fata, în schimb, nu pregetă să se angajeze ca slujnică pentru a fi lângă el, însă până la urmă se mărită cu Şofron (Şerban Ionescu), un argat al lui Busuioc, impresionată de perseverența acestuia, inclusiv prin strădănia de a-şi cumpăra o bucată de pământ. Iorgovan încearcă să uite de Simina în petreceri la cârciumă iar atunci când se hotărăşte să-i vorbească, se răneşte grav căzând de pe cal şi moare în brațele ei. Satul transilvănean pare încremenit în tradiții însă Simina şi Şofron ilustrează schimbarea. Nicolae Mărgineanu, la rândul său, ilustrează cu măiestrie posibilitățile cinematografice de a reda dragostea în mediul țărănesc unde privirile sunt mai importante decât cuvintele. Copilăria în mediu țărănesc la mijlocul secolului 19 este

Scenă din *Pădureanca*

evocată cu candoare şi sensibilitate de Elisabeta Bostan în mai multe filme, inclusiv în *Amintiri din copilărie* (1964), adaptare a scrierii omonime de Ion Creangă (1882).

Moromeţii (1988) este unicul film de lung-metraj în alb/ negru realizat în anii `80, în care Stere Gulea reuşeşte deopotrivă să comprime primul volum al romanului omonim (1955) de Marin Preda şi să compenseze dezavantajul lipsei culorilor prin calităţi dramatice şi vizuale deosebite. Este povestea destrămării unei familii cu copii din două căsătorii a unui ţăran care se confruntă cu datoriile şi dorinţa celor trei fii mari ai săi de a fi independenţi. Acţiunea este plasată în perioada interbelică, în timpul crizei economice din 1933. Regizorul păstrează din roman perspectiva naraţiunii din punctul de vedere al capului familiei, Ilie Moromete (Victor Rebengiuc) şi al lui Niculae (Marius Badea), mezinul studios. Ilie Moromete este un ţăran modern care citeşte ziarul şi comentează cu prietenii evenimentele politice însă care eşuează în a-şi păstra unită familia şi intact pământul cu care a fost împropietărit. Fiii săi cei mari fug la Bucureşti cu oile şi apoi cu caii, astfel încât, în ciuda inteligenţei şi umorului său, pare depăşit de situaţie. În mod simbolic filmul se încheie cu o scenă în care Moromete îşi duce fiul cel mic la liceu cu căruţa iar în faţa lor se deschid trei drumuri.

Nu numai filmele bulgare au înfăţişat părăsirea satelor. În *Rămânerea* (1990) al lui Laurenţiu Damian explicaţia nu este cea în spirit sociologic legată de industrializare, ci este interpretată de protagonistul Anghel, ultimul din neamul său, ca un blestem. Casa sa era construită pe un deal, mai sus decât biserica. Totuşi, Anghel se întoarce în locul blestemat şi îşi rememorează viaţa trăită în sat. Şi în *Ochi de urs* (1982, R: Stere Gulea), după nuvela omonimă (1940) de M.Sadoveanu, este vorba despre un blestem. Un pădurar căruia i-a murit soţia crede că este victima privirii unui urs. Culi Ursache cade într-o depresie iar mama lui recurge la farmece, însă îşi revine abia după ce răpune ursul. Mai pot fi menţionate *La Moara cu noroc* (1955, R: Victor Iliu), *Dincolo de nisipuri* (1973, R: Radu Gabrea), *Osânda* (1976, R: Sergiu Nicolaescu), *Plecarea Vlaşinilor* (1982, R: Mircea Drăgan, mai ales pentru figurile de bandiţi şi ţărani revoltaţi (pentru toate vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**) sau *Păcală* (1974, R: Geo Saizescu) pentru evocarea mitologiei populare (vezi **IV. 12. Miturile antice şi folclorul balcanic**).

Deşi cinematografia albaneză a apărut practic în timpul comunismului şi a preluat estetica realismului socialist, ea a trebuit să ţină cont de particularităţi locale precum relieful muntos, populaţia preponderent rurală şi înapoiată[18], în special în zonele alpine. Muntenii au devenit astfel obiect al campaniilor de alfabetizare dar au furnizat şi eroi confruntaţi cu civilizaţia modernă şi ideologia comunistă iar reacţiile lor faţă de acestea au fost considerate firesc cele mai dramatice şi mai reprezentative. În nu mai puţin de 18 filme realizate între 1953-2003[19] acţiunea se petrece în sate de munte şi apar eroi munteni, caracterizaţi de păstrarea cutumelor arhaice şi apartenenţa la clanuri (Vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**) dar şi de un ethos special, ca şi în alte ţări. Cele mai reprezentative filme sunt *Învăţătorul* şi *Lozinci*.

Învăţătorul/ Komisari i Dritës (1966, R: Dhimiter Anagnosti, Viktor Gjika) constituie o creaţie cinematografică perenă, o dramă din mediul rural care rezistă uimitor examenului critic după mulţi ani şi nu întâmplător semnificativă pentru înţelegerea societăţii albaneze. În ianuarie 1944 Dritan Shkabe (interpretat de Rikard Ljaria), un fost partizan, se întoarce în satul natal din munţi pentru a deschide o primă şcoală. Bunicul şi ceilalţi locuitori cred că va răzbuna moartea tatălui său, ucis de clanul Ţuraj. Dritan caută o casă pentru a înfiinţa şcoala dar este refuzat de bogatul Doda Cinari, aşa că e nevoit să utilizeze casa părintească. Este ajutat de Mark şi chiar de primarul Pellumb Ţuraj. În paralel, bogaţii Doda Cinari, Ndreka Gheţani şi Nikolla temându-se că li se vor lua pământurile, începuseră pe ascuns atacuri cu armele. Ei îl întreabă pe preotul Don Pali (Ndret Luca) când vor veni aliaţii. Preotul Pali le spune că lupta lor este împotriva necredincioşilor şi îl întreabă pe Ndreka dacă ştie că fiul său se duce la şcoală. După ce soţia lui a găsit-o pe slujnica Rudina (Roza Anagnosti) privind o fotografie cu doi partizani, dintre care unul e Dritan, o bate până îi provoacă o cicatrice pe obraz. Preotul intervine şi spune că va lua fata la el. Totodată o îndeamnă pe orfana Rudina să păstreze secretul uciderii

partizanului pentru ca stăpânul ei să nu fie arestat căci păcatul ar cădea asupra ei. Dritan deschide şcoala. Gioni Gheţani, poreclit „Banditul" din cauza tatălui său, vine într-o zi fără cărţi căci tatăl i le-a rupt. Servitorul Ndu o salvează pe Rudina de preot care încerca să o violeze aşa că ea se refugiază la şcoală unde începe să predea. Într-o zi apar Doda şi Nikolla care dau copiii afară, îl leagă pe bunicul lui Dritan iar Doda o tunde pe Rudina. Dritan îi spune Rudinei că tot ceea ce posedă sunt puşca şi abecedarul. O învaţă să tragă şi îi dăruieşte puşca. Într-o noapte Dritan este omorât de Doda Cinari şi ceilalţi rebeli. Rudina şi ceilalţi săteni se adună iar ea îl ucide pe Doda. Moartea lui Dritan e simbolică căci „drita" înseamnă „lumină" în albaneză, deci Dritan s-ar putea traduce prin „Lucian". Şi faptul că e ucis noaptea contribuie la simbolism. Satul montan din filmul regizorilor Anagnosti şi Gjika constituie o metonimie convingătoare a Albaniei postbelice în plin proces de modernizare. Nu întâmplător Anagnosti a creat în *Fata din munţi/ Cuca e maleve* (1974) un alt personaj asemănător Rudinei în Cuca, fata nebotezată care predă cursuri de alfabetizare. Filme asemănătoare, în care învăţătorii trec prin întâmplări dramatice după război, sunt şi *Debatik* (1961, R: Hysen Hakani), *Un râu al luminii/ Lumë drite* (1975, R: Ismail Zhabjaku) sau *Căderea idolilor/ Shëmbja e idhujve* (1977, R: Piro Milkani), după romanul omonim (1975) al lui Skënder Drini. Învăţătorul a reprezentat pentru albanezi un veritabil erou civilizator iar destinul său tragic provine din inerţia funciară a societăţii balcanice tradiţionale şi înapoiate şi aminteşte chiar de miturile lui Icar, Prometeu sau al meşterului Manole. Îmbrăcămintea sătenilor, mobilierul caselor, ritualul cafelei şi împuşcăturile din *Învăţătorul* care marchează momentele de bucurie sau de tensiune, redau atmosfera patriarhală iar personaje bine conturate precum preotul, învăţătorul şi bunicul acestuia constituie veritabile arhetipuri ale claselor sociale ce au pus în mişcare nu numai drama acestui film, ci şi societatea albaneză. Şi ceilalţi săteni sunt puşi în mişcare de resorturi puternice, asemenea unor personaje de tragedie iar mişcarea grupurilor antagonice rezumă parcă o pagină de istorie. Există câteva scene şi replici memorabile. Când soseşte, bunicul îl întreabă pe Dritan ce are de gând în privinţa răzbunării tatălui său. A doua zi dimineaţă, în timp ce ascuţea cuţitul pentru a tăia o găină îi spune: „Spuneai că orice treabă bună se face de dimineaţă." Dritan e nevoit să-i dea un răspuns definitiv: „Să-l lăsăm pe Ţuraj în pace." Finalul dialogului din scena în care Doda Cinari refuză să-şi pună la dispoziţie casa pentru a găzdui şcoala rezumă elocvent contradicţia dintre comunism şi concepţia ţărănească. Doda conchide: „Totdeauna vor fi case boiereşti." la care Dritan răspunde: „Trecutul nu se mai întoarce." Într-o altă scenă sunt înfăţişaţi bunicul şi Dritan mâncând pe o măsuţă cu trei picioare. Vatra e tot în mijlocul odăii. Mănâncă cu linguri de lemn direct din acelaşi vas, cel în care s-a gătit. Apoi este înfăţişat bunicul scoţând clopoţelul caprei. În scena următoare el utilizează clopoţelul pentru a chema copiii la şcoală. Apar copiii, unii băieţi purtând fesuri şi fustanele tradiţionale. Ei râd când capra intră în casă la auzul clopoţelului. La o adunare, o femeie în vârstă este indignată pentru că o femeie luase cuvântul iar cineva se întreabă dacă se mai respectă kanunul. Momentul e dramatic căci toţi se îndoiesc de oportunitatea deschiderii şcolii când nu au ce mânca. Dritan le spune sătenilor că muntenii au fost întotdeauna exploataţi tocmai pentru că au fost analfabeţi. Una dintre scenele finale este chiar simbolică. Bunicul îl întreabă naiv pe Dritan care corecta temele elevilor sub o lampă cu gaz: „Albania se întinde dincolo de munţi?" La modul simbolic nu numai Rudina păstrează o cicatrice căci Dritan însuşi şi-a pierdut tatăl în lupte iar soţia lui Doda nu poate uita că fraţii i-au fost împuşcaţi de comunişti. Mai ales din perspectiva de azi constatăm că Dritan este un erou comunist conform canoanelor epocii dar rămâne în primul rând un erou civilizator etern valabil care acţionează paşnic şi solitar ca un veritabil vizionar deşi teoretic are undeva departe, la Tirana, sprijinul partidului comunist. Deşi Dritan este un comunist care crede că cei care i-au omorât tatăl şi care se opun schimbărilor vor dispărea, el nu recurge la violenţă deşi ar putea acţiona în numele luptei de clasă sau cutumelor care îi impun gjakmarra (vendetta), aşa cum sătenii se aşteptau. El este un erou paşnic şi idealist care preferă abecedarul în locul puştii căci idealulurile nu pot fi impuse cu forţa. El sfârşeşte tragic căci întoarcerea sa în sat s-a petrecut într-un moment de climax al istoriei, când proprietarii îşi apărau pământurile cu puşca, la fel cum comuniştii încercau să impună noua ordine. Poate că în altă parte confruntările sângeroase ar părea exagerate dar în Albania ele au fost multă vreme tipice iar meritul realizatorilor este că le-au motivat suficient.

Lozinci/ Parullat/ Slogans (2001, Franța-Albania, R: Gjergj Xhuvani), care adaptează pentru ecran romanul „Lozincile de piatră"/ „Parullat me gurë" (2000) de Ylljet Aliçka, este o satiră care evocă absurditatea îndoctrinării în Albania comunistă. În anii `70 profesorul de biologie Andre (interpretat de Artur Gorishti) este repartizat într-un sat de munte. Aici constată că este mai importantă îndoctrinarea prin lozinci[20] decât educația. Secretarul local de partid (Agim Qirjaqi) impunea construirea unor lozinci din pietre pe coline. Andre are de ales între două lozinci: „Glorie spiritului revoluționar!" şi „Imperialismul american nu e decât un tigru de hârtie". El o alege pe prima pentru că era mai scurtă. Înțelege apoi că i s-a dat lui să aleagă pentru că Diana (Luiza Xhuvani), profesoara de franceză, era persecutată de secretarul de partid pentru insubordonare. De fapt, era mai mult decât atât căci Diana rezistase şi avansurilor sale amoroase. Andre şi elevii săi o ajută să termine de construit lozinca din pietre. Între cei doi tineri începe o idilă iar Andre începe fără să vrea să-l sfideze pe secretarul de partid. El ia apărarea unui elev care greşise scriind că R.P.Chineză e un stat revizionist şi apoi pe tatăl acestuia, declarat element duşmănos pentru că distrusese o lozincă. Încearcă să explice că ciobanul era analfabet şi caprele acestuia mişcaseră pietrele. Este trimis la muncă la câmp şi suportă la rândul său avansurile şefei de brigadă. În final, Andre şi Diana pleacă la Tirana. Există un episod în care nu sunt implicați cei doi eroi dar care dezvăluie mai pregnant absurditatea. Un învățător bătrân dintr-un cătun apropiat a păstrat lozinca „Vietnamul va învinge!" şi este pedepsit pentru că nu e la curent cu situația internațională. Şi acest lucru se întâmplă într-un sat de păstori din munți! Epilogul filmului conține o ironie amară care subliniază încă o dată absurdul dacă mai era necesar căci zelul secretarului de partid se dovedeşte total inutil. El aflase că un înalt oficial comunist va trece cu maşina pe lângă sat şi de aceea impusese construcția unor noi lozinci. Oficialul comunist apare într-adevăr, ba chiar opreşte automobilul dar priveşte în partea opusă! Trebuie adăugat că *Lozinci* a marcat două premiere: Xhuvani este primul regizor albanez premiat la un mare festival internațional (premiul de debut la Cannes) iar filmul reprezintă prima producție albaneză care s-a bucurat de o difuzare în cinematografele albaneze după 1990.

Deşi nu reprezintă realizări artistice deosebite, ar trebui menționate şi alte filme care prezintă diverse alte aspecte ale vieții rurale albaneze: împuşcarea a doi pretinşi sabotori în campania de secare a mlaştinii Maliqi în anii `60 (*Primii ani/ Vitet e para*, 1965, R: Kristaq Dhamo, după romanul lui Fatmir Gjata „Mlaştina"/ „Këneta" din 1959), nunta aranjată de rude (*Mireasa/ Nusja*, 1980, R: Gëzim Erebara, *O poveste din trecut/ Përrallë nga e kaluara*,1987, R: Dhimiter Anagnosti, după comedia lui Andon Zako Çajupi „Mirele de 14 ani"/ „14 vjec dhëndërr" din 1937), „gjakmarre" („răzbunarea sângelui, vendetta" în *Om cu o armă/ Njeriu me top*, 1977, R: Viktor Gjika), necesitatea exogamiei şi „besa" („jurământul de credință" în *Cine a adus-o pe Doruntina?/ Kush e solli Doruninen*, 1991, R: Llazi Sërbo, după balada populară „Constantin si Doruntina", vezi **IV. 12. Miturile antice şi folclorul balcanic**, *Aprilie spulberat/ Të paftuarit*, 1985, R: Kujtim Çashku, după nuvela lui Ismail Kadare „Aprilie spulberat"/ „*Prilli i Thyer*" din 1980), capturarea cailor sălbatici (*Pădurea libertății/ Pylli i lirisë*,1976, R: Gëzim Erebara) sau campania de exterminare a cailor de după 1975 (*Moartea unui cal/ Vdekja e kalit*, 1992, R: Saimir Kumbaro). Ele ne oferă o imagine a vieții rurale albaneze marcate deopotrivă de o natură sălbatică, de cutume şi credințe arhaice, ca şi de cel mai represiv regim comunist. La rândul său, un film realizat după căderea comunismului, *Dragoste pe muntele blestemat/ Dashuria e Bjeshkëve të Nemuna* (1997, Albania, R: Ekrem Kriezyu), înfățişează duşmănia dintre clanuri care influențează destinele individuale în Kosovo.

În Turcia înainte de 1950 doar Muhsin Ertugrul a abordat viața rurală în filmul *Fata de la ferma din mlaştină/ Batakli Damin Kizi Aysel* (1934), cu un scenariu al lui Nazim Hikmet care a adaptat romanul din 1917 al Selmei Lagerlöf „Fata din mlaştină"/ „Tösen Fran Stormytorpet". Subiectul e tipic de melodramă: Aysel este sedusă de fiul moşierului unde lucra, acesta nu recunoaşte copilul dar un bărbat impresionat de situația ei îi oferă slujba de îngrijitoare a mamei lui. Evident, Ertugrul, care a avut o carieră cinematografică în Germania până în 1922, a avut ca model pe Viktor Sjöström, care ecranizase acelaşi roman în *Fata de la ferma din mlaştină/ Tösen från Stormyrtorpet*

(1917). Până la prima dramă realistă reprezentată de *Vară uscată* mai pot fi menționate melodrame rurale ale lui Muharrem Gürses şi un film precum *Iubirea fără speranță a lui Karaoglan/ Karacaoglan'in kara sevdasi* (1959, Turcia, R: Atif Yilmaz). Este o poveste de dragoste localizată în Imperiul otoman la 1600 care redă aspecte ale vieții tradiționale precum curtarea supraveghiată de o femeie mai în vârstă şi în care logodnica nu vorbeşte dar îi face semne iubitului călcându-l pe picior.

În filmele turceşti satele reprezentative sunt cele din Anatolia, unde persistă o înapoiere economică evidentă, împreună cu tradiții arhaice. Chiar dacă Anatolia este în Asia, excluzând-o, orice referire la cultura Turciei este nu numai incompletă, ci de-a dreptul eronată[21]. Satele izolate din Anatolia şi cutumele anacronice confruntate cu schimbările au devenit tema multor filme turceşti în anii `70-`80 după succesul, inclusiv internațional prin Ursul de Aur la Berlin în 1964, obținut de filmul *Vară uscată/ Susuz yaz* (1964, R: Metin Erksan, David E. Durstan), care a marcat evoluția filmului turc de la melodrama cu acțiune convențională, predictibilă, la drama realistă. În timpul secetei, Hassan (Ulvi Dogan) înconjoară singura sursă de apă cu un gard şi pretinde bani sătenilor pentru ea. Deşi fratele său mai mic Osman (Erol Tas) este pus să o păzească, Hassan este cel care împuşcă un sătean care a încercat să ia apă. Osman preia asupra lui crima şi merge la închisoare. Spunându-i că Osman a murit, Hassan reuşeşte să se căsătorească cu Bahar (Hülya Kocygit), soția lui Osman, la care tânjea. Grațiat, Osman iese din închisoare şi află despre maşinațiunile fratelui său. Lupta dintre ei se soldează cu înecarea fratelui ticălos iar Osman înlătură gardul care înconjoară sursa de apă vitală pentru locuitori. Deşi adaptând nuvela omonimă (1962) de Necati Cumali, Erksan şi Durstan au realizat o parabolă despre bine şi rău în spiritul tradiției, situația extremă dintr-o zonă aridă a impresionat iar unii comentatori au considerat chiar că apa şi seceta constituie totodată simboluri ale represiunii sexuale. Este evident însă că dacă finalul reparatoriu este încă de melodramă, duritatea unor scene depăşeşte convențiile acesteia. *Speranța/ Umut* (1970, Sc., R: Şerif Gören, Yilmaz Güney) reprezintă însă pasul decisiv spre realism. Este un film autobiografic, inspirat de viața tatălui lui Güney. Cabbar (Yilmaz Güney), capul unei familii cu cinci copii şi o mamă bolnavă, îşi câştigă existența cu o şaretă cu doi cai la Adana, în sudul Turciei. Un automobil îi omoară unul din cai iar judecătorul nu consideră că trebuie despăgubit. Îşi pune toate speranțele în bilete de loterie şi cumpără un alt cal dar curând creditorii îi iau lucrurile din casă şi îl lasă doar cu un cal şi şareta avariată. O ultimă speranță îl face să urmeze un hoge vizionar pentru a căuta o comoară în deşert, un demers care îi provoacă din nou o teribilă deziluzie. Güney, urmând exemplul neorealiştilor italieni, a recurs la un stil semi-documentar care a şocat publicul turc prin redarea atroce a pauperității. Pentru ultima parte a filmului Güney apelează şi la scene suprarealiste prin viziunile hogei (Osman Alyanak) şi deşertul care provoacă miraje. Imagini precum cea în care copiii sunt bătuți pentru cheltuirea a 25 de piaştri pentru închirierea unei biciclete, a câinelui care linge laptele vărsat de un copil, a umilirii femeilor pe care Cabbar îşi varsă nervii sau a calului mort cărat cu şareta pe un câmp pustiu sunt memorabile dar au condus la interzicerea filmului, considerat subversiv, însă mai târziu acesta s-a bucurat de mare succes. Regizorul însuşi, activist de stânga în acea vreme, a fost arestat în 1972 şi apoi din nou în 1974, astfel încât a lucrat la următoarele filme în închisoare. Începutul filmului te poate face să te gândeşti la Toshiro Mifune din *Omul cu ricşa/ Muhomatsu no issho* (1958, Japonia, R: Hiroshi Inagaki) însă eroul în interpretarea lui Güney însuşi nu mai este un personaj de melodramă, este complex căci îmbină veridic naivitatea unui analfabet cu asprimea unui om copleşit de greutăți, în plus constituie un simbol al unei îndeletniciri tradiționale pe care progresul tehnic o condamnă la dispariție. *Turma/ Sürü* (1978, Turcia, R: Zeki Ökten, Yilmaz Güney) este o dramă care redă deopotrivă realist şi simbolic crepusculul vieții tradiționale a unei comunități de păstori. Filmul începe cu o scenă în care un hoge încearcă să o vindece pe Berivan (Melike Demirag) iar frații ei se apropie sperând că li se va permite să vorbească cu ea. Silo, cel mai mic din frații Veysikan, îi observă şi îl previne pe Sirvan (Tarik Akan), soțul lui Berivan. El refuză să-i lase pe cei din neamul Halilan să se apropie şi se întoarce cu soția şi fratele său în tabăra lor. Când se apropie, un alt frate, Abuzer, face o criză de

epilepsie. Hamo (Erol Demiröz), şeful familiei o acuză pe Berivan că nu a avut sarcini reuşite şi chiar o acuză că a ucis unul din copii. Când Sirvan încearcă să ia apărarea soției lui, Hamo îl loveşte. În timpul nopții Sirvan o imploră pe Berivan să vorbească căci ea încetase să mai vorbească de un an, de la moartea celui de-al treilea copil al lor. Sirvan sfârşeşte prin a țipa şi a-şi lovi soția iar tatăl său e martor în cort la exprimarea frustrării lui. Înțelegem că Berivan a fost oferită de soție lui Sirvan pentru a înceta vechea duşmănie dintre familiile lor. Încercările lui Sirvan de a-şi vindeca soția dau greş căci nu are bani pentru a se stabili la oraş iar la consultație Berivan refuză să se dezbrace. Soluția pare să-şi ajute tatăl contra unei sume de bani să transporte cu trenul turma de oi a familiei la Ankara, unde fusese deja acontată şi de aceea insistă ca să o ia cu ei şi pe Berivan. Când ajung cu turma în cel mai apropiat oraş pentru a o urca în tren, un schimb de focuri o împrăştie iar fratele său Mirza este împuşcat. Deşi clanul Halilan îi ajută să strângă turma, bătrânul Hamo refuză din nou să permită ca Berivan să-şi vadă mama sau frații. Pierd o parte din oi pe drum căci o parte se intoxică cu DDT-ul cu care erau contaminate vagoanele, altele sunt rănite intenționat căci lucrătorii feroviari considerau că meritau un bacşiş mai mare iar altele sunt furate. La Ankara turma este mânată pe străzi spre piață iar Sirvan îşi duce soția bolnavă în spate. Asprul Hamo refuză să-i plătească fiului suma promisă aşa că Sirvan şi soția lui vor dormi cu ajutorul unor prieteni într-un bloc neterminat. La spital Berivan refuză din nou să se dezbrace. Prietenii îi duc la o cafenea şi le arată oraşul, prilej cu care se holbează la vitrine. După ce în noaptea următoare soția lui moare, Sirvan îşi acuză tatăl, în timp ce unul dintre negustorii de animale comentează că moartea unei femei nu este atât de importantă. Poliția intervine atunci când Sirvan, înnebunit de durere, se repede la gâtul acestuia. Hamo refuză să se ocupe de înmormântarea norei şi telegrafiază rudelor acesteia. Silo dispare şi îşi lasă fratele singur pe străzile Ankarei. Filmul se încheie cu o scenă în care bătrânul Hamo îşi caută fiul şi cu un montaj rapid de imagini ale oraşului modern. Există în film indicii pentru o critică socială a realizatorului militant. În timpul călătoriei clanul Veysikan întâlneşte un elev militant şi un deținut legat la mâini cu cătuşe care răspunde celor care îl întreabă că a fost închis pentru că a cântat. Sirvan cântă spre final un cântec patriotic despre Ankara. Cuvintele cântecului învățat în armată sună ironic având în vedere situația disperată a eroului. Güney oscilează însă între critică şi prezentarea evenimentelor clanului şi ale călătoriei ca un destin inexorabil al păstorilor nomazi care trebuie să dispară în mod necesar într-o societate modernă. Se pare că după ce a vizitat ținutul natal al mamei, lui Güney i-a venit ideea realizării unui film despre sfârşitul vieții nomade în sud-estul Turciei. El mărturisea că a intenționat ca în *Turma* să se vorbească în limba kurdă dar şi-a dat seama că astfel actorii ar fi fost în pericol de a fi arestați. Güney însă a lucrat la film în închisoare într-un dormitor cu alți 80 de condamnați. Pentru a obține efectul sugestiei destinului unei întregi comunități camera preia pe rând perspectiva lui Sirvan, uneori a lui Silo dar şi a tatălui lor, şeful clanului. Hamo este aspru şi încearcă să-şi impună cu forța autoritatea dar, de fapt, mai ales spre final, simte că e depăşit. Într-o secvență lungă bătrânul priveşte la un tractor care răstoarnă brazdele, sugerând parcă distrugerea păşunilor şi a modului de viață tradițional al păstorilor. Pentru Hamo asprimea este reacția instinctivă pentru a-şi impune autoritatea şi a păstra familia unită, în timp ce tăcerea şi boala lui Berivan sunt la modul simbolic singurele forme în care se poate apăra de acuzațiile membrilor familiei soțului. Ea este o victimă deopotrivă a superstițiilor ca şi a concepțiilor patriarhale prin care bărbații rezolvă problemele familiei printr-o căsătorie aranjată pe seama surorii lor. Nu întâmplător există o scenă în care frații lui Berivan îi cer acesteia iertare. Un simbol al distrugerii modului de viață tradițional îl reprezintă şi fiul cel mic al lui Hamo, Silo, care deşi păcălit de un negustor şi jefuit de o prostituată, îşi abandonează familia, atras de posibilitățile marelui oraş. *Mireasa/ Gelin* (1973, Sc., R: Lutfi Akad) constituie o parte a trilogiei migrației interne alături de *Căsătoria/ Dugun* (1973) şi *Bani însângerați/ Diyet* (1974). Mereyem (Hülya Kocyigit) se mută cu soțul şi fiul ei la Istanbul. Copilul se îmbolnăveşte şi are nevoie de o operație. Familia soțului refuză să le dea bani căci nu consideră că băiatul e grav bolnav şi au nevoie de bani pentru un magazin pe care abia l-au deschis. Copilul moare iar ea decide să lucreze într-o fabrică pentru a nu mai depinde de familie. Deşi realizat cu economie de mijloace, drama lui Meryem a fost considerată o

alegorie a migrației populației din Anatolia către marile orașe, ca și o alegorie a transformării reprezentanților societății patriarhal-rurale în proletariat urban.

După ce și-a făcut ucenicia în documentar, alături de Atif Yilmaz la *Fata cu batic roșu/ Selvi boylum, al yazmalim* (1977) ca scenarist și cu Zeki Ökten la *Turma/ Sürü* (1978) ca asistent de regie, Ali Özgentürk și-a făcut un debut strălucitor ca regizor în filme de ficțiune cu *Hazal* (1979). Într-un sat din Anatolia orientală, Hazal (interpretată de Türkan Soray) rămâne văduvă curând după căsătorie căci soțul moare în timpul serviciului militar și, conform obiceiului, rămâne sub autoritatea rudelor soțului. Ele îi cer să se căsătorească cu fratele de doisprezece ani al soțului. Între timp ea se îndrăgostește de Emin, un muncitor care lucrează la noua șosea. În mod simbolic drumul este gata iar satul nu mai este izolat astfel încât cei doi îndrăgostiți înving opreliștile și pot rămâne împreună. Alături de muzica vibrantă a lui Zülfü Livaneli, autor al muzicii și al altor filme notabile precum *Autobuzul*, *Turma* sau *Drumul*, trebuie remarcată și interpretarea memorabilă a actriței Türkan Soray. O altă figură feminină memorabilă este cea a lui Şerif Sezer din *Un sezon la Hakari/ Hakkari'de Bir Mevsim* (1983, Turcia-Germania, R: Erden Kiral). Este vorba despre o adaptare liberă a unui cunoscut roman cvasi-autobiografic al lui Ferit Edgü „El"/ „O" (1977). Un profesor liber-cugetător este exilat într-un orășel de munte (situat la 1700 de metri altitudine) din sud-estul Turciei, unde începe să lucreze ca învățător. Aici nu există drumuri și electricitate iar zăpada persistă șase luni. Eroul reușește să înțeleagă problemele locuitorilor și să comunice cu ei. În câteva luni, până la plecare, rezultă o dublă transformare, a lui și a orășelului. Evocarea plină de sensibilitate a lui Erden Kiral a unui colț de lume uitat a impresionat la Berlin, unde filmul a obținut Ursul de Argint, însă în Turcia a fost interzis până în 1987 iar regizorul s-a autoexilat în Germania. Tot în orășelul Hakkari are loc acțiunea din comedia *Vizontele* (2001, Turcia, R: Yilmaz Erdogan, Ömer Faruk Sorak). Filmul redă un episod al modernizării unor zone înapoiate din Anatolia la începutul anilor `70. Primarul Namzi (Altan Erkekli) primește de la Ankara un receptor și îl desemnează pe Emin (Yilmaz Erdogan), nebunul orașului dar și priceput inovator și depanator de radiouri, să facă televizorul să meargă. Primarul este încântat de perspectiva de a avea „vizontele" sau „radio animat". Ignoranța locuitorilor provoacă scene comice sau înduioșătoare, ca și complicații ale acțiunii. Fikri întreabă inocent dacă și actorul Zeki Müren îi vede pe ei. În mod simbolic localnicii pocesc denumirea televiziunii spunând „vizontele", căci într-adevăr la început ea are efectul de a-i zăpăci. Se organizează vizionări în grup dar încercările de a capta semnalul eșuează. Înțelegând că televiziunea îi amenință afacerea, Latif, proprietarul cinematografului, îl convinge pe imam că televizorul este o insultă a diavolului adusă lui Alah. Prima emisiune pe care o văd primarul și oamenii săi este a televiziunii iraniene iar cea de-a doua este una de știri în care află despre moartea lui Rifat, fiul primarului, recrutat și trimis în războiul din Cipru. În mod simbolic mama lui Rifat îi cere lui Emin să îngroape televizorul. În anumite scene previzibile precum cea în care imamul o previne pe soția primarului despre pericolul televiziunii vedem doar siluetele în umbră ale personajelor iar camera se depărtează astfel încât nu putem auzi nici dialogul acestora. Regizorii filmului recurg la astfel la un procedeu provenit din teatrul tradițional făcând și astfel o aluzie la înapoierea societății turcești. Orășelul însuși devine o imagine comprimată a societății turcești căci primarul Namzi și Latif, proprietarul cinematografului, reprezintă simboluri ale progresului, respectiv ale înapoierii, căci primul este învățător de profesie iar cei doi sunt cumnați. Animozitatea lor e veche căci ultimul a iubit-o cândva pe soția lui Namzi. Un alt film în care se confruntă tradiția și schimbarea este *Mireasă împrumutată/ Eğreti gelin* (2005, Turcia-Grecia, R. Atif Yilmaz, vezi **IV. 2. Un gen bine adaptat: melodrama în Grecia și Turcia**) unde eroul principal este pasionat de teatrul cu păpuși karaghioz iar părinții îngrijorați de faptul că nu și-a întemeiat o familie, ajung să-i aranjeze o nuntă.

În ciuda unui final reparatoriu neconvingător, *Remediu/ Derman* (1983, R: Şerif Gören) a avut succes inclusiv la festivaluri internaționale și a fost considerat filmul care reflectă cel mai bine revolta femeilor împotriva dominației masculine. Asistenta medicală Muruvvet (interpretată de Hulya Kocyigit) este blocată de zăpadă într-un sat și decide

să petreacă restul iernii acolo căci este atrasă de Semhuz (Tarik Akan), un bărbat urmărit de poliție pentru omorârea ucigașului soției și copiilor săi. Muruvvet nu mai este o tânără inocentă care atrage imediat simpatia spectatorilor, ci o femeie matură care ia decizii singură. Și *Fata cu șal roșu/ Selvi boylum, al yazmalin* (1977, Turcia, R: Atif Yilmaz) este reprezentativ pentru condiția femeii. Filmul adaptează pentru ecran nuvela „Djamila" (1958) a scriitorului kirkiz Cinghiz Aitmatov. Cemșit (Ahmet Mekin), un șofer de camion se căsătorește cu Asya (Türkan Soray), o fată săracă dintr-un sat prin care trece. După ce își pierde slujba de șofer, Cemșit se apucă de băutură și lipsește de acasă. Asya se mută cu copilul lor la Ilyas (Kadir Inanir), un bărbat care se poartă afectuos și cu copilul. Într-o zi Ilyas găsește un om accidentat care se dovedește a fi Cemșit. Deși Cemșit îi cere să se întoarcă la el iar ea îl mai iubește, rămâne cu bărbatul căruia copilul a început să-i spună tată. Nuvela lui Aitmatov, localizată în Asia Centrală, conținea un act de rebeliune împotriva convențiilor tradiționale reprezentate deopotrivă de soțul care o tratează ca pe un obiect și satul pe care îl părăsește, în timp ce filmul lui Atif Yilmaz constituie mai degrabă o dramă tradițională în care eroina are de ales între dragoste și datorie. Poate că ceva din intenția lui Aitmatov păstrează și filmul căci Cemșit își botează camionul Asya, dar gestul său poate fi interpretat și altfel. Semnificația filmului e diferită de cea a nuvelei mai ales pentru că în final Asya îi spune soțului că dragostea este o muncă împreună, cu alte cuvinte ea înseamnă și responsabilități, ba chiar îi cere părerea și copilului pentru a lua o decizie. Acest film lacrimogen la care contribuie și muzica emoționantă a lui Cahit Berkay este considerat și azi unul dintre cele mai importante din cinematografia turcă. Filmul autobiografic *Bărci din coji de pepene/ Karpuz kabugundan gemiler yapmak* (2004, Turcia) reprezintă un debut promițător în lung-metraj al regizorului Ahmet Ulucay, care amintește de *Cinema Paradiso* al lui Giuseppe Tornatore. Doi adolescenți dintr-un sat din Anatolia împărtășesc visul de a deveni cineaști. Recep (Ismail Hakki Taslak) și Mehmet (Kadir Kaymaz) lucrează ca vânzător de pepeni, respectiv ca ucenic de bărbier în orășelul din apropiere iar noaptea încearcă să construiască un proiector și să lipească bucăți de filme acompaniați de idiotul satului. Regep se îndrăgostește de mândra Nihal dar ea îl ignoră, în schimb sora ei mai mică îl place. Momentele cele mai comice reprezintă culminația necazurilor sale. E nevoit să accepte tunderea frumoaselor lui bucle pentru a-l salva pe Mehmet de bătaia patronului său, apoi devine șomer căci patronul său dă faliment. Nici scrisoarea înflăcărată pe care o trimite lui Nihal nu are succes. Ca majoritatea poveștilor de dragoste adolescentină și a lui se termină brusc căci mama lui Nihal se recăsătorește și familia se mută în alt oraș. Ulucay a reușit să transpună cinematografic o poveste al cărui farmec nu rezidă în dialoguri, ci mai ales în capacitatea camerei de a surprinde pitorescul local și de a evoca visele adolescenței.

Un alt tip de filme, cu o anume importanță în Turcia, îl reprezintă filmele islamiste. Încă din anii `60-`70 au apărut mișcări precum „Ulusal Sinema" (cinematograf național utilizând termenul <național> modern) și „Milli Sinema" (cinematograf național utilizând termenul vechi pentru națiune). Primul cultiva dimensiunea națională iar al doilea moștenirea islamică turcă și respingea marxismul. „Beyaz Sinema" („Cinematograful alb") din anii `90 provine din al doilea. El a fost definit de jurnalistul Abdurrahman Sen: „Definesc cinematograf alb operele cinematografice care respectă religia, limba, cultura, tradițiile și obiceiurile poporului nostru, care promovează valori perene cărora trebuie să le fim loiali."[22] Practic, pentru cineaștii islamiști occidentalizarea este văzută ca o formă de aculturalizare care conduce la o criză morală. De aceea filmele cineaștilor islamici reprezintă ecranizări de opere celebre ale unor autori islamici, conțin personaje exemplare într-o societate ostilă, promovează pietatea, devoțiunea, sacrificiul, toleranța, iertarea, gratitudinea, răbdarea, solidaritatea și generozitatea. Referindu-se la pericolul cinematografului islamic invocat de unii, veteranul criticii turce de cinema Attila Dorsay a conchis: „Dacă Hollywood-ul poate face timp de câteva decenii filme cu martiri fundamentaliști precum *Ben Hur* și *Cele zece porunci*, atunci lăsați-i pe islamiști să încerce să facă."[23] Cele mai cunoscute filme islamiste propun eroi care constituie modele morale. Acțiunea din *Minyelli Abdulah* (1989, R: Yucel Cakmakli), după romanul omonim al lui Ismail Hekimoglu, are loc în Egipt în timpul regelui Faruk și al adminstrației britanice. Abdulah suportă opresiunea toată viața pentru devoțiunea lui față de islam. Oferind

un exemplu didactic de musulman exemplar filmul condamnă totodată imperialismul occidental şi regimurile locale corupte. *Minyeli Abdulah* a avut mare succes de casă dar *Minyeli Abdulah II* (1990) nu l-a repetat. *Exilul/ Sürgün* (1992, R: Mehmet Tanrisever) este povestea unui profesor din Istanbul exilat într-un sat din Anatolia pentru credinţa sa. Dovedind o exemplară răbdare şi devotament el transmite simţul răspunderii sătenilor şi le câştigă sprijinul, cu excepţia muhtarului (primarului) care i se opune. Împreună cu hogea, marginalizat în timpul instalării republicii, el întăreşte credinţa locuitorilor înainte de a fi exilat din nou. Se poate observa că avem de-a face cu aceeaşi poveste din *Un sezon la Hakkari*, însă acolo eroul era un profesor liber cugetător.

Evident, şi în spaţiul fostei Iugoslavii ruralismul şi tradiţia au fost intens abordate în cinema. Unele filme am preferat să le analizăm în altă parte căci le-am considerat relevante pentru alte capitole: *Zona lui Zamfir/ Zona Zamfirova* (2002, Serbia şi Muntenegru, R: Zdravko Şotra) în **IV. 2. Un gen bine adaptat: melodrama în Grecia şi Turcia**, *Sângeroasa nuntă macedoneană/ Makedonska krvava svadba* (1967, Iugoslavia, R: Traice Popov) şi *Haiduc/ Hajduk* (1980, Iugoslavia, R: Aleksandar Petković) în **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci** sau *Graniţa/ Granica* (1990, Iugoslavia, R: Zoran Maşirević) şi *Saga macedoneană/ Makedonska saga* (1993, Iugoslavia, R: Branko Gapo) în **IV. 10. Ţiganii şi amestecul etnic** sau *Tinereţe frântă/ Slomjena mladost* (1990, România-Iugoslavia, R: Maria Marić). Ne vom opri de aceea la doar trei filme.

Zborul păsării moarte/ Let mrtve ptice (1973, R: Živožin Pavlović) este tot un film despre depopularea satelor. Însă în anii `70 satul sloven de la graniţa cu Austria nu este dezolant, ba chiar este modern, însă depopulat căci tinerii lucrează în Austria şi revin doar în weekend. Între bătrânii rămaşi în sat a rămas o singură femeie tânără cu un soţ vârstnic. Neglijată de acesta, ea se retrage în solitudine.

Virgina/ Virdzina (1991, Iugoslavia, R: Srdjan Karanović) este una din ultimele producţii la care au participat studiouri din Belgrad şi Zagreb şi totodată un film cu un subiect absolut inedit. Într-un sat din Kraina de la sfârşitul secolului 19 ţăranul sărac Timotije (Miodrag Krivokapić) aşteaptă cu speranţă să i se nască în sfârşit un fiu căci are deja trei fiice. Ploaia care izbucneşte în timpul naşterii este un motiv în plus de bucurie şi de speranţă însă se naşte din nou o fiică. Timotije are în primul moment impulsul de a ucide fetiţa căci consideră la fel ca toţi localnicii un blestem faptul că nu i se naşte niciun băiat. O pală de vânt îi mişcă mâna în care ţine copilul şi el consideră acest lucru un semn şi în consecinţă decide să crească fata ca pe un băiat cu numele de Stevan, conform unui obicei local. În continuare filmul înfăţişează creşterea copilului sub noua identitate şi dificultatea adaptării la această situaţie. Doar mama înţelege frământările lui Stevan şi îi spune la un moment dat că e mai bine să fie cocoş o zi decât găină toată viaţa, însă ea moare la următoarea naştere. Scene precum cea în care Stevan ajuns la adolescenţă (interpretat de Marta Keler) îşi înfăşoară pieptul sau cea în care un alt băiat este atras sexual de „băiat" sunt memorabile. Ele amintesc de cele două filme bulgare cu titlul *Cornul de capră*, unde motivaţia creşterii unei fete ca pe un băiat o constituie ducerea la îndeplinire a răzbunării (vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**) sau de un alt film bulgar, *Sub acelaşi cer/ Pod edno nebe* (2003, R: Krasimir Krumov) unde adolescenta turcoaică Rufie îşi taie părul şi se îmbracă în băiat pentru a trece graniţa ilegal dar pe drum se îndrăgosteşte de un băiat şi e aproape să-şi dezvăluie adevărata identitate (vezi **IV. 10. Ţiganii şi amestecul etnic**). O experienţă asemănătoare are şi eroina din *Ryna* (2005, România-Elveţia, R: Ruxandra Zenide), o fată crescută ca un băiat într-o comunitate izolată din Delta Dunării, în România de azi. Mutarea familiei lui Stevan împreună cu cea a lui Mijat favorizează legătura celor doi tineri: Timotije, singurul care se opunea dragostei fetei pentru Mijat, moare iar fata se poate căsători cu cel pe care îl iubeşte. Înainte de a muri, Timotije se împacă cu fiica sa într-o scenă simplă şi emoţionantă. Evident, în *Virgina* nu avem de-a face cu travestitul din societatea modernă, ci cu un fenomen tipic pentru Albania de Nord, Muntenegru, Kosovo şi Metohia, unde se păstrează până azi acest obicei arhaic. Femeile care au jurat să rămână virgine şi să-şi asume condiţia de bărbat şi implicit de a-şi susţine familia sunt numite „toibelije", „virdzine" sau „muskobanja" în sârbă şi croată, repectiv

„virgjinéshë” în albaneză. Fenomenul a avut mai rar şi alte motivații şi a fost considerat de antropologi o reminescență arhaică a dreptului patrilinear.[24]

Timpul miracolelor/ Vreme čuda (1989, Iugoslavia, R: Goran Paskaljević), după romanul omonim (1965) de Borislav Pekić, este o alegorie care reflectă primii ani ai instaurării comunismului în Iugoslavia şi campania de combatere a religiei. Într-un sat, în urma unui incendiu şcoala este distrusă iar învățătorul rănit. Primarul Nikodim decide să transforme biserica în şcoală dar localnicii refuză să acopere frescele cu var. Este nevoit să o facă el împreună cu învățătorul. Însă icoanele reapar spre indignarea lui Nikodim. În plus, învățătorul moare dar este înviat de către un străin misterios. Satul este cuprins de o fervoare religioasă, tocmai ceea ce primarul încercase să suprime. Nikodim şi autoritățile locale reuşesc să restaureze ordinea doar prin înşelăciune şi crimă. Se poate conchide că *Timpul miracolelor* este pentru Paskaljević de fapt momentul de grație în care omul simplu supus unei noi dogme rezistă în mod miraculos căci religia este de fapt consubstanțială sufletului său.

NOTE

1. Tsaoussis, D.G. – *Greek Social Structure*, în *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2006, vezi www. Blackwell-synergy.com/doi/abs/10.1111/j.1749-6632.1976.tb47667.x
2. Vezi www.moldova.go.ro/pagini/populatie.htm
3. Vezi www.photius.com/countries/croatia/society/yugoslavia_former_society_the_peasantry.html.
4. Crampton, R.J. – *Europa Răsăriteană în secolul al XX-lea... şi după*, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2002, p. 169.
5. Cea mai spectaculoasă transformare a avut loc în Turcia, care avea 82% din populație ocupată în agricultură în 1950 şi 50% în 1990. Vezi www.worldfacts.us/Turkey.htm
6. Vezi www.fao.org/es/ess/yearbook/vol_1_2/index.asp
7. Leon Troțki – *România şi războiul balcanic*, Ed. Polirom, Iaşi, 1998, p. 17-18.
8. Crampton, R.J. – *op. cit.*, p. 144-148.
9. Petrova, Violeta – *Migrating Minds and Bodies: The Transnational Subject and the Cinematic Synecdoches of „Glocalisation”, Kinocultura*, 09 Nov 06, Special Issue 5: Bulgarian Cinema (Dec. 2006), www.kinokultura.com/specials/5/petrova-violetta.shtml.
10. Marincevska, Nadejda – *Bălgarsko animaționno kino 1915-1995*, Ed. Kolibri, Sofia, 2001, p. 203.
11. Blossoms, Marcel – „*Câte cenzuri există în țară?*” în *Cinema*, IV/ 51, 1 februarie 1927. Vezi şi Mihail, Jean – *Filmul românesc de altădată*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1967, p. 42-44.
12. Subiectul seamănă cu cel din *Dragoste scrisă cu sânge/ Agapi grammeni me ema* (1962, R: Dimitris Dadiras). În munții Cretei logodnicul lui Areti e ucis în ziua căsătoriei. Înainte de a muri el îi cere să găsească ucigaşul. Un alt tânăr care o iubea, Chronis, se oferă să o ajute dar se dovedeşte că el e autorul crimei.
13. După 1990 Valerian Sava a reproşat protocronismul mai multor istorici ai cinematografiei române în afirmarea primatului românesc asupra filmelor sociologice: „În ontogenia şcolii noastre de film, reducția la această prelungită baie documentaristă este ispăşirea unora dintre păcatele originare şi şansa vindecării de sămănătorismul congenital, printr-o terapeutică în chiar mediul care l-a inspirat. Fără a vorbi nicăieri de <filme ştiințifice> sau <de cercetare sociologică> – formule sub care s-au revendicat în anii `70-`80 primate mondiale, patronul spiritual al suitei defineşte peliculele înregistrate şi montate de Barbelian şi Posmantir <filme de documentare sociologică, care pot fi numite şi experimentale ori realiste.>” (*Istoria critică a filmului românesc contemporan,* Ed.Meridiane, Bucureşti, 1999, p. 124). Critica severă şi polemica lui Valerian Sava sunt disproporționate față de obiectul lor căci

doar B.T. Rîpeanu („*Le film sociologique. Une contribution roumaine a l'histoire du cinema*", *Revue roumaine de l'histoire de l'art*, Serie theatre, musique, cinema, Tom X, no.1/1973) a susținut la un moment dat prioritatea românească absolută asupra filmelor sociologice, în timp ce după 1990 Aura Puran şi Călin Căliman au fost mai reținuți, menționând doar că „în România a apărut – mai devreme decât în alte țări – filmul de cercetare: medicală (prin profesorul Gheorghe Marinescu, în 1898), etnografică (prin Mihail Vulpescu, în 1928) şi sociologică (prin profesorul Dimitrie Gusti, în 1929)" (*Paul Călinescu*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1996, p. 9), respectiv „un exemplu precoce de implicare a filmului în cercetarea sociologică şi etnologică" (*Istoria filmului românesc 1897-2000*, Ed. Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 85).

14. Gusti, Dimitrie, Herseni, Traian, Stahl, H.H. – *Sociologie românească*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1999, p. 41-44.

15. Dintre acestea pot fi amintite: *Călătorie în Palestina, Muntele Athos, Meteora* (1931, R: Marcu Beza), *Târgul de fete de pe Muntele Găina* (1934, R: Ionel Veştea), *Bucovina, țara mănăstirilor* (1937, R: Robert Alexandre), *România etnografică* (1940, R. Dem. Demetrescu), *Un fragment din viața coperatistă a Sibiului* (1939, Sc, R.N.Ciolan), *Junii din Braşov* (1943, I: Ion Cosma, Ovidiu Gologan, Ştefan Dominikovski), *Țara Moților* (1939, R: Paul Călinescu).

16. *Curentul*, 16 ianuarie 1932.

17. Căliman, Călin – *op. cit.*, p. 86.

18. Populația alfabetizată a Albaniei a evoluat de la 20% în 1939 la 84% în 1990.

19. Între 1953-2003 au fost realizate 253 de filme de ficțiune (inclusiv de televiziune) în Albania. Vezi *Filmografi e filmit shqiptar*, Ed. Botimet toena, Tirana, 2004.

20. Lozincile reprezintă motivul central şi al unui film realizat în perioada comunistă. În *Zmeele/ Balonat* (1979, R: Ismail Zhabjaku) mai mulți elevi îşi pun viața în pericol scriind pe zmeie lozinci antifasciste. Ulterior, un film turcesc (*Nu-i lăsați să tragă în zmeu!/ Uçurtmayi Vurmasinlar*, 1989, R: Tunç Basaran) utilizează din nou zmeul ca pe un simbol al libertății.

21. Turcia europeană o reprezintă Tracia Orientală, un hinterland în jurul metropolei Istanbul cu 10 milioane de locuitori (din care peste 7 milioane pe malul european), în timp ce restul provinciei are mai puțin de 2 milioane de locuitori. Turcia europeană este de departe cea mai dezvoltată regiune a Turciei şi de aceea într-un fel nereprezentativă.

22. *Muslim Identity in Turkish Cinema. The Case of <White Cinema>*" de Nicolas Monceau,
www.homepages.gold.ac.uk/turkishmigrantcinema/project/papers/WhiteCine
ma.pdf#search=%22Yucel%20Cakmakli%22 sau www.158.223.1.32/turkishmigrant
www.158.223.1.32/turkishmigrantcinema/project/papers/WhiteCinema.pdf.

23. Amin Farzenafar, *A Nation and Cinema Industry Divided* în *Qantara.de*, 08.03.2004 (www.qantara.de/webcom/show_article.php/ c-310/ nr-55/I.html).

24. Horváth, Aleksandra Djajic – *A Tangle of Multiple Transgressions: The Western Gaze and the Tobelija* (Balkan sworn-virgin-cross-dressers) in the 19th and 20th Centuries, în *Anthropology Matters Journal* 2/ 2003, vezi *www.anthropologymatters*. com/journal/ *2003-2/horvath2003_tangle.htm*. Vezi şi Şarcević, Predrag – *Sex and Gender Identity of „Sworn Virgins" in the Balkans*, www.udi.org.yu/articles/ *genderPS.pdf.*

2. Un gen bine adaptat: melodrama în Grecia şi Turcia

> Foustanella este un gen unic grecesc, adesea numit în deriziune „operă cu oi", despre confruntările dintre fermieri, păstori şi latifundiari nemiloşi, localizate în peisajul rural al Greciei pe la 1800.
>
> *Robert Firsching* (*New York Times*, 2006)

Melodrama reprezintă deopotrivă un gen şi un stadiu incipient al cinematografului, reflectând originea sa umilă de divertisment popular. În acest sens ea presupune caritatea ca atitudine şi polarizarea, chiar schematizarea personajelor ca principiu compoziţional şi de aceea a fost numită peiorativ un gen feminin sau „tear jerker" („storcător de lacrimi" în engleză). Evident, în Balcani melodramele au abundat până la al doilea război mondial, apărând chiar şi regizori specializaţi precum Jean Mihail (*Manasse*, 1925, *Lia*, 1927, *Povara* 1928), Ion Şahighian (*Datorie şi sacrificiu*, 1925, *Simfonia dragostei*, 1928, *Se aprind făcliile*, 1939), Boris Grejov (*Stânca fecioarei/ Momina skala*, 1922, *Morminte fără cruci/ Bezkrăstni grobove*, 1931), Muhsin Ertugrul (*O tragedie din dragoste la Istanbul/ Istanbul'da Bir Facia-i Aşk*, 1922, *Pe străzile Istanbulului/ Istanbul Sokaklarînda/ O* Zitianos tis Stamboul, 1931, Turcia-Grecia-Egipt), Dimitris Gaziadis (*Dragoste şi valuri/ Eros kai kimata*, 1927, *Astero*, 1929) sau Ahilleas Madras (*Ţiganca din Atena/ Tsingana tis Athinas*, 1922). Jean Mihail a realizat o melodramă şi după al doilea război mondial (*Râpa dracului*, 1956) iar longevivul Orestis Laskos şi-a continuat cariera până în 1971, realizând inclusiv melodrame precum *Golfo* (1955) şi *Sărăcăceanca/ Sarakatsanissa* (1959).

Datorie şi sacrificiu este o melodramă în care primul război mondial intervine într-un triunghi amoros dintr-un sat românesc. Ion şi Ilie iubesc aceeaşi fată, Ileana răspunde dragostei lui Ion iar cei doi flăcăi se încaieră după ce Ion îşi surprinde rivalul încercând să-i sărute iubita. Cei doi pleacă la război şi ajung în acelaşi regiment (coincidenţă dramatică!). Ion este rănit în luptă iar Ilie, crezând că a murit, dezertează pentru a se întoarce în sat la Ileana dar este ucis pe când încerca să treacă prin sârma ghimpată. Ion, însănătoşit şi decorat, se întoarce şi căsătoreşte cu Ileana. *Stânca fecioarei/ Momina skala*, deşi un film mut, utilizează ca element compoziţional o expoziţiune cu un bătrân guslar care cântă legenda din titlu. Liliana, fiica primarului unui sat, îl iubeşte pe Stoian, un cioban sărac, deşi este promisă fiului ciorbagiului[1] local. Când în sat soseşte o şatră de ţigani, Stoian este atras de ţiganca Ghiula şi părăseşte satul împreună cu caravana. Liliana, deznădăjduită şi ajunsă batjocura satului, se aruncă de pe o stâncă înaltă şi îşi pierde viaţa. Părăsit de Ghiula, Stoian se întoarce în sat şi îşi aminteşte de prima sa dragoste. Îi apare năluca Lilianei şi se aruncă şi el de pe stîncă. *Astero* este prima foustanella care a avut succes atât la public, cât şi la criticii epocii: „Primul film care ne-a satisfăcut. Este original şi pur; are ceva din respiraţia aerului proapăt din munţii Greciei. Scenaristul a încercat să ne ofere un tablou al vieţii greceşti de la ţară şi deşi nu a reuşit în totalitate, ne oferă viaţa muntenilor greci cu naivitatea locuitorilor şi obiceiurile lor."[2] Într-un sat din Peloponez, bogatul proprietar de turme Mitros o mărită pe fiica sa adoptivă Astero cu un alt crescător de animale deşi ea şi fiul său Thimios se iubeau. Când soţul ei este ucis şi observă suferinţa lui Astero şi a lui Thimios, capul familiei consimte să-i dea averea sa tinerei văduve şi ca cei doi să se căsătorească. Succesul i-a determinat pe producători să realizeze

Scenă din *Datorie şi sacrificiu*

şi o variantă sonoră în 1944 iar ulterior, în 1959, a inspirat un remake realizat de Dinos Dimopoulos care a devenit cea mai populară foustanella.

Melodrama a fost localizată şi la oraş, aproape în toate mediile, atingând şi subiecte mai serioase precum prejudecăţile rasiale şi religioase implicate de pildă de dragostea dintre un român şi o evreică în *Manasse* (Vezi **IV. 10. Ţiganii şi amestecul etnic**) sau cea dintre un ţigan şi o americancă în *Ţiganul din Atena/ I Tsingana tis Athinas* (1922, Grecia) al lui Ahilleas Madras (Vezi **IV. 10. Ţiganii şi amestecul etnic**), ori chiar rezistenţa antiotomană a klefţilor în Grecia (Vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**) căci acţiunea multor melodrame greceşti are loc în trecut (sfârşitul secolului 18 şi începutul secolului 19). Această ultimă caracteristică a unora dintre melodrame, nu numai greceşti dar şi bulgare sau româneşti, a facilitat acceptarea unor intrigi adesea neveridice prin reconstituiri ale unui mediu rural idealizat, ca de basm şi operetă. Melodrama a supravieţuit şi chiar a prosperat în Grecia şi Turcia după al doilea război mondial ajungând la apogeu în anii `50-`60. Melodrama a ajuns astfel să eticheteze derogativ întreg cinematograful turcesc timp de mulţi ani: „În ultimii ani, datorită unei serii de succese autohtone şi a unui număr de filme mai puţin importante care au atras atenţia la festivalurile internaţionale, sintagma <cinematograf turc> a încetat să mai reprezinte o insultă; expresia <ca într-un film

turcesc> era cândva utilizată de turci pentru o descriere depreciativă a oricărei situații neverosimile ivite în melodrame sau pentru sentimentalism excesiv."[3] Este semnificativ că primele filme complet sonorizate din Turcia şi Grecia au fost melodramele: *Pe străzile Istanbulului/ Istanbul Sokaklarînda* (1931, R: Muhsin Ertugrul), *Drum greşit/ Kakos dromos/ Fena yol* (1933, Grecia-Turcia, R: Ertugrul Muhsin, după romanul omonim al lui Grigorios Xenopoulos din 1912) şi *Germanii lovesc din nou/ I Ghermani xanarkhontai...* (1948, R: Alekos Sakellarios). De asemenea, primele filme color din cele două țări au aparținut aceluiaşi gen: *Ciuma/ Salgîn* (1954, R: Ali Ipar), respectiv *Iubitul păstoriței/ O agapitikos tis voskopoulas* (1956, R: Elias Paraskevas). Se poate conchide că melodrama îi este consubstanțială ruralismului căci a reflectat pe de o parte exodul de la sat la oraş, iar pe de altă parte a încercat să promoveze până în anii `60 şi chiar mai târziu un anume tradiționalism (personaje previzibile, deznodământ justițiar ca în folclor, happy-end) aşteptat de publicul neinstruit, inclusiv urban, şi care aproape garanta un succes de casă. O altă explicație a proliferării filmelor convenționale de tipul melodramei în Turcia l-a constituit costul de producție scăzut al acestora şi posibilitatea de reutiliza decorurile, costumele etc. în condițiile producției mari din anii `60 (Vezi **III. 3. Şcoli cinematografice în Balcani**). Conform lui Barîş Kîlîbay şi Emine Onaran Inciroğlu „după impactul inițial al filmelor egiptene, melodramelor literare franțuzeşti din secolul 19, şi melodramele americane au contribuit la formarea melodramei turceşti iar genul a căpătat repede caracteristici locale în anii `60 în special prin contribuția surselor literare locale."[4] Cei doi cercetători identifică trei tipuri de melodramă în funcție de posibilitatea eroilor de a-şi depăşi condiția socială, ceea ce conduce, inerent, la trei soluții de final. Sunt melodramele care reflectă diferențe de clasă ireconciliabile (*Povestea unui tânăr sărac/ Fakir Gencin Romanî*, 1965, R: Nuri Ergün), cele în care barierele sociale sunt trecute şi rezultă happy-end (*Noua mireasă din cartier/ Mahallye Gelen Gelin*, 1961, R: Osman Seden, *Vreau să mor cu tine/ Seninle Ölmek istyorum*, 1968, R: Lutfi Akad) şi în sfârşit cele care incumbă dileme morale declanşate de schimbările în situația socială a eroilor (*Vremurile când ne iubeam/ Sevistiğemiz Günler*, 1961, R: Halit Refiğ, *Leneşul Mustafa/ Avare Mustafa*, 1962, R: Memduh Ün). În ultimul film, de exemplu, Mustafa se căsătoreşte cu fiica unui industriaş, familia lui se bucură de o situație materială îmbunătățită dar eroul pleacă, căci nu s-a putut adapta la viața de huzur şi inactivitate.

În țările comuniste melodrama nu a putut supraviețui din cauza presiunii realismului socialist. În schimb, influența neorealismului italian şi a westernului în Grecia anilor `50 a fost decisivă în transformarea tipicei melodrame greceşti în mediu rural-foustanella. Regizorului Vassilis Georgiadis îi este atribuită inovația în genurile tradiționale din Grecia. Un exemplu îl constituie *Sânge pe pământ/ To Homa vaftike kokkino* (1964) care combină foustanella cu westernul, de la care preia dramatismul cavalcadelor şi schimburilor de focuri. Astfel, în acest film poveştii de dragoste şi ură i se adaugă lupte fratricide, urmăriri călare şi împuşcături pe fondul unei revolte țărăneşti din Tesalia în 1907. Doi fii ai unui proprietar de pământuri se înfruntă: Odysseas se întoarce de la studii cu idei liberale, în timp ce Rigas este crud şi fără scrupule. În plus, îi desparte şi dragostea pentru aceeaşi femeie, învățătoarea Irini, fiica conducătorului răscoalei, Marinos Antipas, care a existat în realitate şi a cărui asasinare a fost înfățişată la începutul filmului. Evident, Rigas moare iar Odysseas împarte pământul familiei cu țăranii. De menționat că filmul a fost nominalizat la premiul Oscar pentru film străin în 1964. În Turcia, premiul obținut la Berlin de *Vară uscată/ Susuz yaz* (1964, R: Metin Erksan, David E. Durston) a fost considerat o victorie a realismului prin duritatea unor scene şi consemnează evident o primă probă de maturizare a cinematografului turc deşi, în definitiv, filmul are datele unei melodrame, mai ales prin finalul reparatoriu (Vezi **IV. 1. Tradiție, ruralism şi etnografie**). Cu toate acestea, mai ales în Turcia, tradiția melodramei în mediu țărănesc şi nu numai, se păstrează până azi. Un rol în supraviețuirea ei îl au persistența unui public neinstruit, morala islamică severă, ca şi, mai nou, influența filmelor indiene şi iraniene.

Un film precum *Mireasă împrumutată/ Eğreti gelin* (2005, Turcia-Grecia, R: Atif Yilmaz), după romanul „Miresele împrumutate"/ „Eğreti gelinler" (2004) de Şűkran Kozali, reprezintă nu numai una dintre primele coproducții turco-greceşti, ci şi un exemplu de persistență a melodramei tradiționale. Tânărul Ali (interpretat de Onur Unsel) nu se

gândeşte la întemeierea unui cămin, ci este preocupat de teatrul de păpuşi. Părinţii săi îi aranjează o căsătorie cu o fată frumoasă şi săracă. Emine (Nurgut Yesilcay) acceptă o căsătorie de formă dar până la urmă cei doi se îndrăgostesc unul de celălalt. Deşi episoade precum dragostea surorii lui Emine pentru un profesor sunt superflue, personajele create de Fikret Hakan, tatăl îngrijorat al lui Ali şi primar al orăşelului, respectiv Mujde Ar, mama intrepridă a eroului, sunt memorabile. Regizorul veteran preia un subiect tradiţional (căsătoria dirijată de părinţi) şi localizat în Anatolia anilor `20, însă unele situaţii redate în cheie comică şi preocupările artistice ale eroului (deşi este vorba despre karaghioz, din nou un element tradiţional!) sunt moderne, amintind de *Bărci din coji de pepene/ Karpuz kabugundan gemiler yapmak* (2004, Turcia, R: Ahmet Ulucay, vezi **IV. 1. Tradiţie, ruralism şi etnografie**) sau de *Cinema Paradiso/ Nuovo cinema Paradiso* (1989, Italia-Franţa, R: Giuseppe Tornatore). Filmul grecesc *Business în Balcani/ Biznes sta Valkania* (1996) al lui Vassilis Boudouris (Vezi şi **III. 1. Istoria filmului în Balcani: pionieri comuni şi multe asemănări**) reflectă confruntarea familiei tradiţionale cu schimbările aduse de viaţa modernă în anii `90, aici fiind vorba despre căsătoriile unor tineri greci cu româncе aduse iniţial pentru a lucra într-o tavernă, în plus accentele comice anulează din predictibilitatea melodramatică deşi finalul constă în patru nunţi. Recent a apărut o melodramă de epocă şi în Serbia şi Muntenegru. *Zona lui Zamfir/ Zona Zamfirova* (2002, R: Zdravko Şotra) ecranizează pentru a doua oară[5] romanul omonim din 1906 al lui Stevan Sremac despre o idilă tradiţională greu acceptată în Niş la mijlocul secolului 19 între o fiică de ciorbagiu şi un argintar nu prea înstărit. De fapt, Zdravko Şotra s-a specializat în filme care reconstituie momente din istoria Serbiei. Noua melodramă este o producţie cu evident scop comercial, care îmbină o reconstituire de epocă minuţioasă (limbaj arhaic, fesuri, şalvari, salbe, hammam, case cu sanaxiu etc.) cu licenţe tipice filmului comercial (costumele tradiţionale sunt de operetă, ca scoase din cutie, puşca face zgomot ca o capsă, tunsorile bărbaţilor tineri sunt moderne, femeile în vârstă nu au baticuri, ci peruci cu cozi bogate). Compoziţia este însă modernă căci un ziarist este deopotrivă personaj şi raisonneur care ne introduce în atmosferă.

Photos Lambrinos în documentarul său din 1995 *Banchet aniversar sau Balcanii fără cuvinte/ Glenti genethlion – mia vouvi valkaniki istoria* (Grecia-Bulgaria) abordând începuturile cinematografiei în Balcani a montat fragmente de filme mute greceşti, româneşti şi bulgăreşti reconstituind o tipică melodramă cu doi îndrăgostiţi din mediul rural care se despart şi se regăsesc după o vreme la oraş, sugerând astfel că este vorba despre o aceeaşi poveste. Demonstraţia lui Lambrinos este convingătoare căci dacă nu recunoaştem naţionalitatea eroilor după costumele populare şi eliminăm inserturile, melodramele din Balcani par la fel, reflectând o sensibilitate comună, ca şi fenomenul mişcării populaţiei de la sat la oraş.

NOTE

1. Ciorbagiul (bulg. ciorbadjia, maced., sârbă ciorbadji, turc. çorbaci) desemna în secolul 19 un lider creştin în zonele rurale din Bulgaria şi Macedonia în timpul stăpânirii otomane, care putea avea şi funcţia de perceptor sau judecător. În sensul larg însemna „bogătaş". Iniţial a desemnat un rang militar (corespunzând aproximativ cu cel de colonel) al ienicerilor care comanda o „orta" (regiment) şi însemna literal „cel care serveşte ciorba".
2. Apud Koliodimos, Dimitris – *The Greek Filmography, 1914 through 1996*, Ed.McFarland & Co., Jefferson, Londra, 1999, p. 91.
3. Bilge Ebiri – *How Does It Feel to Feel?: Recent Turkish Cinema*, în Cinema Scope, 23/ 2005 (www.cinema-scope.com/cs23/fea_ebiri_turkish.htm).
4. *Interrupted Happiness: Class Boundaries and the „Impossible Love" in Turkish Melodrama*, în *Ephemera* 3/2003/ vol.3/ p. 236-249. Vezi www.ephemeraweb org/journal/3-3/3-3kilicbayandincirolioglu.pdf
5. Prima ecranizare din 1967, pentru televiziune, a avut acelaşi titlu şi i-a aparţinut tot lui Zdravko Şotra.

3. Primul gen local: filmul cu haiduci

Ai auzit d-un Jiian,
D-un puişor de oltean
Şi d-un hoţ de căpitan
Ce căzneşte pe podari?

Iancu Jianul

Haiducii reprezintă grupuri sau comunităţi de bărbaţi (rareori însoţiţi de femei) liberi, înarmaţi şi combativi, goniţi de pe pământurile lor sau care s-au răzvrătit împotriva servituţii medievale mai întâi în forme spontane, apoi în forme mai organizate. Ei au apărut în Balcani în secolul 15 când marii proprietari creştini de pământuri şi cuceritorii turci au acaparat pământurile în dauna micilor proprietari. Teritoriul muntos şi zonele mai puţin populate din Balcani au permis existenţa acestor ţărani revoltaţi. Corespondenţii lor apuseni au fost mai rari şi mai timpurii: Robin Hood în secolul 13, iar Wilhelm Tell la începutul secolului 14. Rebeli mai târzii, asemănători cu cei din Balcani, adică în primul rând de extracţie ţărănească, au mai fost în Italia, Slovacia[1], China şi Indochina[2]. Etimologia este controversată: turcii utilizau „haydut" pentru a se referi la infanteriştii unguri iar în maghiară „hajto" însemna la început „cioban, văcar". Sunt semnificative cuvintele derivate de la maghiarul „hajto" care au intrat în română: „haită" („grup de vânătoare, grup de câini sau lupi"), „a hăitui" („a goni vânatul, a încolţi"), „a se înhăita" („a intra într-o bandă, a se asocia, a se golăni") şi altele[3].

Probabil că provenienţa cuvântului „haiduc" este pre-turcică şi are diferite variante în funcţie de ţară: „hajto" (la plural „hajtok") în Ungaria, „haiduc" în România şi Serbia, „ajduk" în Macedonia, „haidutin" în Bulgaria, „haidamak" în Ucraina. În Grecia corespondentul haiducului era „klepht"-ul („hoţ", „haiduc" în neogreacă) iar în Turcia era „eşkiya" („brigand, haiduc"), în timp ce în Ucraina se utilizează şi „oprişka". În Ungaria „hajtok" făceau parte din trupe paramilitare de frontieră, uneori susţinuţi de rege şi chiar înnobilaţi în 1605[4] pentru a lupta împotriva turcilor cu mijloace proprii, ca şi „cazacii" din Rusia.[5] Haiducii erau organizaţi în „cete" (în bulgară „ceta, ceti"), conduse de un „voievod" („conducător autoproclamat" în limbile sud-slave) iar al doilea în rang era un „bairactar" (de la „bayrak", steag în turcă), adesea purtător de steag, trezorier şi responsabil cu logistica. Coeziunea se baza pe jurăminte iar morala pe un cod de conduită. Adesea, toamna târziu se retrăgeau acasă la familii, dacă aveau.

Formele de organizare mai complexă a unor grupuri de rebeli din Sud-Estul Europei i-au diferenţiat de haiducii obişnuiţi. Frăţia cazacilor zaporojeni a căpătat treptat trăsăturile unui stat. „Akingiii" au constituit un tip de trupe auxiliare turceşti întreţinute din jaful teritoriilor atacate. „Armatolii" („armatolites") au fost gărzi înarmate ale creştinilor pe care autorităţile locale din teritoriile greceşti sub stăpânire otomană au avut dreptul să le întreţină la începutul secolului 19 în regiunile izolate pentru a lupta împotriva klefţilor. Căpeteniile erau numite „kapitanios" iar subordonaţii – „palikari". Dintre armatoliţi s-au afirmat însă mulţi susţinători ai lui Tepeleni şi luptători pentru eliberarea Greciei. La începutul secolului 19 în Serbia au fost organizate trupe asemănătoare, ai căror membri au fost numiţi „panduri" („gărzi armate", „zapcii" în limba sârbă, de la maghiarul „pandúrt"; de la sfârşitul secolului 19 peiorativ pentru „poliţist"). „Cârjalii" („krdjali") de la sfârşitul secolului 18 erau mai ales turci care, sub comanda bosniacului Osman Pasvanoglu, paşă de Vidin, nu au mai respectat autoritatea sultanului şi au jefuit pentru propriul

profit nordul Bulgariei, atacând şi la nord de Dunăre. Haiducii sârbi de la sfârşitul secolului 18 şi începutul secolului 19 au fost sprijiniţi uneori de austrieci. Gheorghe Petrović Karadjordje a fost la sfârşitul secolului 18 haiduc, pentru ca după răscoala din 1804 să devină conducător al rebelilor, primul conducător al principatului autonom al Serbiei şi întemeietorul dinastiei Karadjordjević. Tudor Vladimirescu a avut o carieră asemănătoare şi contemporană lui Karadjordjević luptând cu pandurii săi de partea ruşilor împotriva turcilor între 1806-1814 şi apoi declanşând împreună cu eteriştii greci mişcarea de la 1821 însă istoriografia românească îl consideră fie conducător de răscoală (zaveră), fie revoluţionar. Haiduci au fost consideraţi şi rebelii care au continuat după 1848 mişcarea naţională iniţiată de Lajos Kossuth în Ungaria (precum în filmul *Sărmanii flăcăi/ Szegenylegenyek* din 1965 al lui Miklos Jancso[6]). „Hăşii" sau „comitagiii" („komiti") bulgari şi macedoneni erau deja organizaţi politic, fiind membri ai comitetelor secrete de eliberare ale Bulgariei, respectiv Macedoniei, de la sfârşitul secolului 19, respectiv începutul secolului 20. La fel, ultimii klefţi au contribuit la eliberarea Greciei. Se poate spune că în Balcani rolul rebelilor înarmaţi nu a fost contrar dezvoltării statelor moderne căci ei au avut o contribuţie decisivă la formarea acestora[7]. Totuşi, mai târziu, când statele balcanice au încercat să-şi întărească autoritatea, foştii rebeli şi purtătorii de arme s-au opus timp îndelungat[8] iar o parte din eroii luptelor de eliberare, precum Ioannis Coletis, Evanghelie Zappa sau Petko Kiriakov, nu şi-au mai găsit locul în patriile eliberate. Se poate spune că deşi până la Revoluţia Junilor Turci (1908) purtarea armelor de către creştini a fost cu unele excepţii ilegală, ea a fost necesară şi a devenit un fenomen endemic în secolele 18-20 când autoritatea centrală a Imperiului otoman a fost slăbită. Nu întâmplător klefţii greci şi armatolii aromâni din Suli au fost mai întâi de partea paşei de Ianina, Ali Tepeleni, care în 1819 a reuşit vremelnic să desprindă Epirul de autoritatea sultanului. La fel, conflictele recente din fosta Iugoslavie şi din Albania s-au datorat şi armelor din mâinile civililor sau bandelor paramilitare. Este semnificativ de asemenea că în limbile slavilor sudici „haiduc" a recăpătat în ultimii ani sensul de „bandit" pur şi simplu iar „haiducia" înseamnă azi un act reprobabil care poate fi al statului (de exemplu, impozitele mari sunt considerate în Serbia „haiducija"). În anumite zone din Muntenegru, Albania şi chiar în Maramureş, ca şi în Italia de sud, Elveţia, Ţara Bascilor şi Scoţia[9], comunităţile izolate de munteni înarmaţi s-au împotrivit timp de sute de ani ocupaţiei şi administraţiei centrale, opunându-le o organizare tribală bazată pe cutume proprii. Moldova a fost întemeiată de voievozi maramureşeni care au încercat să iasă de sub autoritatea maghiară la mijlocul secolului 14 iar haiducul Pintea s-a împotrivit tot în Maramureş pierderii drepturilor ţărănimii locale sub stăpânirea austriacă la începutul secolului 18.

La albanezii ghegi clanul era condus de bărbatul cel mai în vârstă şi era numit „fis". Clanul avea un corespondent teritorial numit „bajrak" („drapel"), care era alcătuit din unul sau mai multe clanuri. Funcţia de căpetenie, numită „bajractar" era ereditară. Un trib era alcătuit din mai multe bajrakuri şi avea în fruntea lui un bărbat provenit dintr-o familie de vază[10]. Având în vedere aceste forme de organizare socială şi chiar politică, dacă avem în vedere comitagiii şi ultimii klefţi, e greu de stabilit o distincţie netă între haiduci, revoluţionari şi clanurile muntenilor înarmaţi. Etnologii, urmaţi de scriitorul albanez Ismail Kadare, care le-a făcut cunoscute publicului european prin operele sale, au remarcat că în Albania persistă până azi dreptul cutumiar consemnat de diverse „kanun"-uri („canoane"), „besa" („jurământul de credinţă") şi „gjakmarre" („răzbunarea sângelui, vendetta").

În Balcani haiducii erau adesea „bandiţi naţionali", apărători sau răzbunători ai creştinilor împotriva turcilor, iar faptele lor nu erau considerate crude căci ilustrau sentimentele populare faţă de nişte eroi precum Robin Hood[11] care luau de la bogaţi pentru a da la săraci. Imaginaţia populară l-a transformat de exemplu pe Marko Kraljević dintr-un mic nobil revoltat într-un mare luptător împotriva turcilor, dotat cu puteri miraculoase, inclusiv calul său Saraţ, care putea bea şi vorbi ca un om. El avea o asemenea reputaţie încât nepotul domnitorului muntean Neagoe Basarab şi al Ruxandrei Brankovici a fost botezat Marko Kraljevici dar a rămas cunoscut cu numele folosit de cronicari: Radu Paisie[12]. Guslarii sârbi aveau, după cum menţiona Petar Hektorović în 1568, un stil propriu – „bugarstica", apreciat chiar şi în Transilvania, aşa cum arată cronicarul transilvănean Sebastian Tinody în 1554: „Sunt mulţi cântăreţi de gusla aici în Ungaria (n.n. Ungaria nu mai exista după 1526, deci e vorba despre Transilvania), dar nici unul nu e mai bun în stilul sârbesc decât Dimitrie Karaman."[13] Şi românii aveau încă din 1574 cântăreţi de eposuri, aşa cum observa în călătoria sa prin Ţările Române cronicarul polonez Maciej Stryjkowski: „ei cântă faptele

oamenilor însemnați în stihuri, însoțite de sunet de scripcă din cele pe care le numim sârbeşti sau alăute, cobze şi harfe, spre marea bucurie a poporului de obşte, care ascultă faptele de seamă ale principilor şi voinicilor."[14] O serie de eposuri populare medievale şi premoderne sunt comune mai multor literaturi balcanice căci se referă la eroi comuni: Baba Novac (Novak Starina), Marcu Viteazul (Marko Kraljević), Iancu Mare, Doicin bolnavul[15]. La rândul său, haiducul Andri Popa din Moldova secolului 19 a trecut din folclor în balada cu acelaşi nume a poetului român Vasile Alecsandri şi apoi în poemul-basm „Andrieş" (1946) al scriitorului moldovean Emilian Bukov (1909-1984), acesta fiind adaptat pentru ecran în URSS de Serghei Parajanov în scurtmetrajul de ficțiune *Poveste moldovenească/ Moldovskaia skazka* (1951) şi apoi reprelucrat într-un film de lung-metraj, *Andrieş* (1954, URSS, R: Iakov Bazelian, Serghei Parajanov)[16], ambele realizate la Kiev, însă cel de-al doilea pentru studiourile Moldova Film.

În folclorul grec au existat „akritika" – eposuri despre „akrites" (oameni ai frontierei), apărute în secolul 10 care reflectau lupta dintre liderii locali din Asia Mică şi Bizanț. De la mijlocul secolului 18 până în 1821 au existat „klephtika", eposuri despre faptele klefților care duceau un război de gherilă împotriva turcilor. În Grecia, lupta de eliberare (1821-1829) a precedat răspândirea romantismului, de aceea, în afara poeziilor, literatura despre klefți a apărut practic după ce aceştia au dispărut. Poetul Rigas Feraios (c. 1757-1798) a îndemnat la transformarea luptei klefților într-o luptă generalizată: „Până când, palicari, să trăim în defileuri, singuri ca nişte lei, pe creste, în munți?" (1790, "Cântec de luptă"/ „Thouros")[17]. Poeți precum Stassinos Microulis, Ghiorghios Zalakostas, Ghiorghios Gazis, Panayotis Soutsos şi albanezul Hadji Sehretis au scris balade războinice contemporane luptelor iar Dionysos Solomos (1798-1857) a scris un imn al libertății care a devenit imnul național al Greciei. Klefții înşişi precum Theodoros Kolokotronis, Macryiannis şi Teodorakis Grivas[18] au avut asemenea producții.[19]

La propagarea haiducului ca personaj tipic balcanic au contribuit pe rând eposurile populare, apoi culegeri de folclor, precum cele ale lui J.G. Herder (1778-1779), Charles Claude Fauriel (1825), Vuk Karadjić (1850) sau Vasile Alecsandri (1853). Au urmat poezii culte dedicate haiducilor de către poetul muntenegrean Petar II Petrovic Njegos (1813-1851), el însuşi dintr-o dinastie de lideri munteni, precum poemul dramatic „Cununa munților/ „Planinski vijenat" (1847)[20], ale unor poeți români ca Vasile Alecsandri („Les brigands", „Le Kosaque" din 1838[21], „Andri Popa", „Sora şi hoțul", „Groza", „Strunga", „Cântic haiducesc" din volumul „Doine şi lăcrămioare", 1853), Şt. O. Iosif (despre Novăceşti, Pintea, Gruia, Corbea între 1901-1912), ale poeților bulgari Dobri Cintulov („Ridică-te, ridică-te, voinice din Balcani!"/ „Stani, stani, iunak balkanski!"), Hristo Botev („Hagi Dimităr", dedicat unui conducător de ceată căzut în 1868, publicată în 1873, „La despărțire"/ „Na proştavane" 1868, „Haiducii"/ „Haiduti", 1871), Gheorghi Rakovski („Călătorul din munți"/„Gorski pătnik") sau macedoneni precum Grigor Prlicev („Serdarul"/„Serdariot", 1860, care prelucrează balada populară despre Doicin bolnavul şi Kuzman Kapidan) sau Raiko Jinzifov („Cămaşa însângerată"/ „Krvava koşulia", 1865). Au scris memorii despre haiduci reali şi contemporani, Ion Ghica[22] despre Tunsu, Jianu şi Pasvantoglu (1882), ca şi conducătorii bulgari de cete Panaiot Hitov şi Vasil Levski. Ghiorghi Sava Rakovski a elaborat chiar „teoria cetelor", conform căreia cetele de haiduci şi revoluționari organizate în străinătate, la întoarcerea în Bulgaria ar fi trebuit să înceapă lupta de eliberare, fiind urmați apoi de majoritatea populației. Chiar viețile lui Botev, Rakovski şi Levski au ilustrat lupta antiotomană prin participarea în cadrul unor cete de revoluționari înarmați care au încercat să declanşeze lupta pentru eliberarea Bulgariei. Figurile lor cu barbă au devenit simboluri nu numai ale revoluționarilor dar şi ale intelectualilor balcanici.

Ficțiunile cu haiduci în România au evoluat în secolul 19 de la scrieri tipic romantice – „romanele de mistere"[23] la mijlocul secolului, precum „Aldo şi Aminta sau bandiții" (1855) de C. Boerescu şi „Misterele Bucureştilor" (1862-1864) de G. Baronzi până la culegeri de balade haiduceşti[24] şi „romane cu haiduci" la sfârşitul secolului. Aceste romane sunt deja foiletoane ce aparțin mai ales paraliteraturii. Totuşi, cele şase volume de povestiri cu haiduci ale lui N. D. Popescu (1843-1921)[25] îl vor marca pe Mihail Sadoveanu, care a preluat material din ele pentru scrierile sale istorice în care apar haiduci. Aceste scrieri valoroase cu haiduci sunt: „Şoimii" (1904) refăcut sub titlul „Nicoară Potcoavă" (1952)[26], „Hanul Ancuței" (1928), „Paştele blajinilor" (1935). Iorgu Caragiale (1826-1894) a scris şi pus în scenă drame cu haiduci români („Jianul", 1872) şi aşa cum am arătat anterior (Vezi **II. 5.**

Cele două reprezentări româneşti ale Balcanilor), cu comitagii bulgari – „Bătălia de la Verbovka a bulgarilor cu turcii şi spânzurarea lui Constandin Bulgaru în Rusciuc. Eroidmul bulgarilor sau bătălia cu turcii la Verbovca a lui Filip Totiu Voivod" (1868), şi klefţi greci – „Bătălia de la Sfachia" (1867), „Marcu Boccaris" şi „Martirii Candiei" (tipărită în 1867!). El le-a montat între 1864 şi 1872 la Brăila, Galaţi şi Silistra pentru refugiaţii balcanici din oraşele dunărene. La Brăila în 1868, conform primului cronicar teatral bulgar, Anghelache Savici, piesa „Bătălia de la Verbovca" a fost aplaudată chiar de supraviețuitori ai cetei lui Filip Totiu[27]. Trebuie să adăugăm excelenta nuvelă cu bandiţi „Moara cu noroc" (1881) de Ioan Slavici, drama istorică cu haiduci „Chemarea codrului" (1913) de Georges Diamandy (1867-1917) şi romanul „Prezentarea haiducilor"/ „Presentation des haidoucs" (1925), scris mai întâi în limba franceză de Panait Istrati. Din literatura bulgară trebuie menţionat ciclul de povestiri „Nopţi la hanul din Antimovo"/ „Veceri v Antimovskia han"[28] (1928) de Iordan Iovkov (1880-1937), unde apar haiduci.

Nu trebuie ignorat rolul scriitoriilor romantici străini care au fost în Balcani, precum Chateaubriand în 1811 sau Lamartine în 1836, care au lăsat note de călătorie cu referiri la rebelii şi bandiţii balcanici. Byron a scris mai multe poeme despre aceştia. A.S. Puşkin a fost fascinat de faptele unor haiduci reali, astfel încât a scris „Şalul negru"/ „Cernaia şal" (1823)[29], „Cârjaliul"/ „Kirdjali" (1834) şi „Cântecul lui Karadjordje"/ „Pesnia o Gheorghi Cernom" (1835)[30], inspirate chiar de exilul său la Chişinău în 1820. Chiar şi P.B. Shelley, deşi nu a fost în Grecia, în urma contactelor cu revoluţionarii greci, a dedicat un poem dramatic eroismului luptătorilor greci pentru independenţă (1822, „Elada"/ „Hellas"). Alexandre Dumas-tatăl a scris un roman biografic bine documentat „Ali Paşa"/ „Ali Pacha" (1839-1841) şi a făcut referiri la moartea lui Ali Paşa Tepeleni şi în „Contele de Monte Cristo"/ „Le Comte de Monte Christo" (1845-1846). La rândul său, şi pictorul romantic francez Eugene Delacroix a reprezentat pe pânză un „Luptător grec" în şalvari, călare, într-o scenă de luptă. Mai târziu, informaţiile despre bandiţi şi revoluţionari balcanici au inspirat şi scriitori precum Jules Verne[31] şi Karl May[32], care nu au fost în Balcani dar au ales peisaje exotice pentru romanele lor de aventuri în care apar cetnici şi bandiţi.

Deşi au evidente rădăcini folclorice şi livreşti autohtone, filmele balcanice cu haiduci au fost precedate de filme precum *Wilhelm Tell* (1910, Germania) şi *Robin Hood* (1912, SUA, R: Etienne Arnaud si Herbert Blache), despre cei mai vestiţi corespondenţi apuseni ai haiducilor. Până şi parodia cu bandiţi de epocă a apărut încă din 1933: *Fra Diavolo*, în regia lui Hal Roach, cu Stan Laurel şi Oliver Hardy. Este de fapt parodia operei cu acelaşi titlu (1843) a lui Daniel-Francois-Esprit Auber (1782-1871), după un libret al lui Eugene Scribe (1791-1861). Opera romanţa faptele banditului italian Michele Pezza (1771-1806), poreclit „Fra Diavolo", care a luptat împotriva ocupaţiei franceze şi apoi în slujba regelui Neapolelui.

Cineaştii din Balcani au înregistrat de timpuriu succes de public prin valorificarea caracterului naţional şi a potenţialului spectaculos al filmelor cu haiduci. Astfel, primul film cu haiduci a apărut în Serbia în 1923, în Grecia în 1926 sau 1928, în România în 1928 iar în Bulgaria în 1929. Ele au apărut ca un subgen local al filmului de aventuri mai ales în Serbia, România şi Ungaria. În Grecia, Bulgaria, Macedonia şi Albania caracterul aventuros a trecut uneori în planul doi, cel istoric fiind predominant căci în aceste ţări mai ales haiducii au contribuit decisiv la lupta antiotomană şi eliberare. În condiţiile ocupaţiei otomane faptele lor au reprezentat la un moment dat singurele manifestări politice naţionale. În plus, în Grecia, la începutul secolului 19, în Bulgaria şi Macedonia, la sfârşitul secolului 19, respectiv începutul secolului 20, haiducii deveniseră membri ai comitetelor secrete de eliberare, deci vectori ai istoriei politice căci istoriografia oficială a acestor ţări a consemnat faptele lor ca evenimente majore. În ţările balcanice se poate spune că folclorul a mitologizat haiducii iar istoriografia, literatura şi cinematografia naţională au continuat procesul, compensând lipsa altor fapte eroice în timpul dominaţiei otomane (vezi şi **IV. 5. Complexele şi mitologia rapidă**). Succesul comercial al filmelor cu haiduci a determinat după 1960 producătorii să realizeze multe din ele pe ecran panoramic.

Primele filme cu haiduci din România au fost *Iancu Jianu* (1928), *Haiducii* (1929) şi *Ciocoii/ Cântecul străinului* (1931), realizate de Horia Igiroşanu. *Iancu Jianu* porneşte de la romanul „Haiducul" de Bucura Dumbravă, iar acţiunea este plasată în 1820 când Tudor Vladimirescu şi eteriştii pregăteau revoluţia. Iancu Jianu (interpretat de Dorin Sireteanu) devine din ispravnic,

haiduc şi preia şefia cetei conduse de Mereanu (Cristache Antoniu). Îşi răzbună mama ucisă de serdarul Cârc (Aurelian Barbelian) şi este trădat de fosta iubită-cârciumăreasa Anca – dar este salvat de două ori de Sultana. Finalul este conform tradiţiei populare: 12 haiduci scapă de spânzurătoare căci 12 fete consimt să-i ia de soţi. În *Haiducii* (după „legende populare" conform lui Igiroşanu) apare Tudor Vladimirescu (Lucian Ştefănescu-Brăila) alături de haiducii Jianu (George Ştefănescu) şi Mereanu (Hristache Antoniu). În prim plan este însă Mereanu în luptă cu poterele lui Corbea. Evadările, salvările miraculoase şi răzbunările sunt completate aici de travestiuri, iubiri secrete şi torturi. În *Ciocoii/ Cântecul străinului* haiducii au doar rolul secundar de a încerca să salveze o fată de boier din mâinile unui ciocoi seducător, Alexis Fanariotul. Este interesant că cele trei filme impun ca june prim pe albanezul Cristache Antoniu (Hristaqi Antoniu) ca interpret al lui Mereanu iar în ultimul film în rolul lui Alexis. Varianta sonoră a *Ciocoilor* consta într-o arie, „Cântecul străinului", interpretată de Cristache Antoniu, care a plecat ulterior din România şi şi-a continuat cariera de cântăreţ de operă în Albania.

Între 1965-1993 în România au fost realizate 18 filme cu haiduci[33], mai ales după scenariile scriitorului Eugen Barbu (14 filme!) în colaborare cu scenaristul Nicolae Opriş, cu scriitorul Nicolae Paul Mihail şi cu regizorul Dinu Cocea. Vasile Chiriţă şi Dumitru Mureşan au realizat împreună scenariul unui film – *Pintea* (1976), iar împreună cu Nicolae Opriş şi Dinu Cocea

Scenă din *Ciocoii*

scenariile altor două filme – *Iancu Jianu zapciul* şi *Iancu Jianu haiducul* (1980), iar primul împreună cu Nicolae Opriş, scenariul unui ultim film cu haiduci – *Doi haiduci şi o crâşmăriţă* (1993). Patru regizori s-au specializat în asemenea filme: Dinu Cocea (8 filme), Doru Năstase (3), Gheorghe Vitanidis (2) şi Mircea Moldovan (2). Doar două filme de după încheierea ciclului Mărgelatu, având în prim plan pe Zulnia şi pe boierul Vulpescu, *Martori dispăruţi* (1988) şi continuarea acestuia *Lacrima cerului* (1992), au fost regizate de Dan Mironescu, respectiv de Adrian Istrăţescu-Lerner. Aceste filme cu haiduci au reprezentat veritabile afaceri de familie căci ar trebui menţionat că în toate filmele realizate după scenariile lui Eugen Barbu actriţa Marga Barbu, soţia acestuia, a avut roluri principale, mai întâi al frumoasei hangiţe Aniţa, apoi al aventurierei tenebroase între două vârste Agata, ba chiar după încheierea ciclului cu Mărgelatu, interpretând pe Zulnia, un avatar al Agatei. De fapt, Agata şi Zulnia seamănă cu o boieroaică anterioară fără scrupule – Haricleea (interpretată de Olga Tudorache) din *Răpirea fecioarelor* şi *Răzbunarea haiducilor*. De asemenea, toate filmele din ciclul Mărgelatu au utilizat muzica lui Cezar Grigoriu.

Prima figură de haiduc postbelic propusă a fost cea a lui Ion Besoiu, însă doar în primul (căpitanul de haiduci Anghel în *Haiducii*), fiind urmat de Emanoil Petruţ în două filme (acelaşi Anghel în *Răpirea fecioarelor* şi *Răzbunarea haiducilor*) şi apoi de Florin Piersic, care a interpretat căpeteniile de haiduci Anghel, Pintea şi Mărgelatu în 10 filme. Doar Adrian Pintea a mai interpretat pe Iancu Jianu (cu o doză de comic involuntar fiind prea scund în comparaţie cu ceilalţi haiduci din ceata sa) în cele două producţii din 1980, în care Emanoil Petruţ a revenit în rolul lui Tudor Vladimirescu iar Draga Olteanu-Matei a interpretat pentru prima dată o femeie aprigă, aici nevastă de haiduc (Luţa), în stilul Annei Magnani. De fapt, filmul *Nemuritorii*, (1974, regia Sergiu Nicolaescu, scenariul Titus Popovici) propunând aventurile unor foşti oşteni ai lui Mihai Viteazul care îşi răzbună eroul, poate fi considerat tot un film cu haiduci, de tipul celor din alte ţări balcanice dar mai puţin conform viziunii româneşti, astfel încât şi Ion Besoiu, interpretând căpetenia Costea, revine la acest gen de filme. Mai mult, în filmul istoric *Mihai Viteazul* (1970) Sergiu Nicolaescu păstrează principalele personaje istorice, duşmani şi susţinători ai domnitorului, şi deci inclusiv pe haiducul sârb Baba Novac (interpretat de cascadorul Ion Răşcanu) care a luptat la un moment dat sub comanda sa. Alt film despre Mihai Viteazul, *Buzduganul cu trei peceţi* (1977, R: Constantin Vaeni) readuce pe ecran pe Baba Novac într-un personaj secundar interpretat tot de un cascador, Ion Crăciun.

O primă caracteristică a filmelor româneşti cu haiduci o reprezintă elementul senzaţional, pentru care scenariştii preiau toate clişeele filmelor de aventuri. În *Haiducii*, căpetenia Amza (Ion Besoiu) e trădat de fratele său de cruce Sârbu (Amza Pellea), care devine căpitan de arnăuţi. Este interesant aici nu numai elementul senzaţional – trădarea, ci şi obiceiul arhaic balcanic al frăţiei de cruce, un ceremonial în care doi bărbaţi îşi jură credinţă necondiţionată crestându-şi braţele cu un cuţit, apoi îşi dau mâna amestecându-şi sângele. Un alt element tradiţional apare în *Haiducii lui Şapte Cai* după ce unul din tovarăşii săi moare şi este blestemat de mama acestuia să rătăcească fără să-şi afle odihna, anticipând astfel practic toate aventurile sale. În *Răpirea fecioarelor*, Amza (interpretat acum de Emanoil Petruţ) se luptă cu un adversar care a existat în realitate, Pazvanoglu (interpretat de George Constantin), paşa rebel de Vidin, care îngrozise regiunea Dunării la sfârşitul secolului 18. În luptă Pazvanoglu este ucis. Este înviat pentru necesităţile unui alt film din acelaşi an, *Răzbunarea haiducilor*. În acest film Amza capturează un vas austriac pe Dunăre. E greu de spus pe cine copiază Amza astfel: pe Errol Flynn din *Căpitanul Blood/ Captain Blood* (1935, SUA, R: Michael Curtiz, după romanul omonim din 1922 al lui Rafaello Sabatini) sau pe bulgarul Hristo Botev care a capturat în realitate vasul austriac „Radetzki" în 1876 pentru a-şi transporta ceata pe celălalt mal al Dunării? Vasul îi era necesar lui Amza pentru a-l ajunge din urmă pe Pazvanoglu, îmbarcat pe o corabie cu copii robi pe care intenţiona să-i ducă la Istanbul. Hangiţa Aniţa, care îşi utilizase nurii pentru a-l cuceri pe Pazvanoglu, eşuează corabia dar paşa pune stăpânire pe vasul care l-a ajuns din urmă. După multe peripeţii haiducii reuşesc să salveze copiii dar, de data aceasta, Pazvanoglu reuşeşte să fugă. În *Haiducii lui Şaptecai*, Anghel (Florin Piersic) scapă din prizonierat de două ori, odată chiar ajutat de Mamulos, şeful poterei, care îi mărturiseşte că este adevăratul său tată. Atacând convoiul cu averea domniţei Ralu, Anghel îl ucide pe Mamulos, dar este prins. În *Zestrea domniţei Ralu* Anghel scapă de la ocnă, fură bijuteriile, este prins din nou dar salvat de Aniţa, pentru ca în final, haiducii, deghizaţi în turci, să îl sperie pe însuşi domnitorul Caragea şi să-i ia din nou bijuteriile. Ultimul film al ciclului,

Săptămâna nebunilor îi arată pe haiduci încercând să contribuie cu arme la revoluția lui Tudor Vladimirescu prin vânzarea bijuteriilor capturate[34]. Mamulos, înviat la rândul său din necesități artistice (!), le întinde o cursă și îl capturează pe Anghel. Omniprezenta Anița își dovedește acum cunoștințele de farmacologie provocându-i lui Anghel un somn adânc cu un narcotic astfel încât Mamulos îl crede mort. Lucrurile nu vor evolua tragic ca în „Romeo și Julieta" căci Anghel va scăpa din nou, haiducii vor constata că bijuteriile lor erau false dar vor reuși până la urmă să le captureze și pe cele veritabile. Intrarea lor în oastea lui Tudor Vladimirescu îi transformă în revoluționari, astfel încât ciclul se poate încheia satisfăcător din punct de vedere ideologic pentru epoca comunistă. Acest ciclu de filme cu haiduci a prezentat interes și pentru piața franceză și de aceea a fost remontat în Franța în versiunea unui serial de televiziune cu 22 de episoade a 26 de minute, *La Rèvolte des Haîdouks* (1972, Franța-România) de către Claude Vernick, pe generic Dinu Cocea apărând ca regizor alături de intrepridul francez. Tipic pentru filmele românești cu haiduci din anii `70-`80 este amestecul de detalii care redau veridic epoca și licențe neveridice, de fapt concesii în fața presiunilor ideologice. Astfel, în *Iancu Jianu zapciul* casele țărănești sunt autentice (căci se filmează inclusiv în Muzeul Satului), într-o scenă e înfățișat dansul Paparudelor care invocă ploaia, galbenii sunt zimțuiți căci în epocă se practica acest lucru pentru ca cel care făcea tranzacții să plătească practic mai puțin, în schimb eroul se îndrăgostește de o nepoată a răsculatului Horea din Ardeal. Se sugerează astfel că se cunoșteau acțiunile revendicative de o parte și de alta a Carpaților și chiar că acestea aveau o anume continuitate.

Un personaj pe care filmele românești cu haiduci îl preiau din narațiunile despre Robin Hood este cel al caterisitului Friar Tuck. El apare încă din 1965 în *Haiducii*, în interpretarea lui Toma Caragiu (Răspopitul) și are valențe comice utile, astfel că este păstrat în următoarele patru filme din ciclul lui Anghel. Personajul este preluat de *Mihai Viteazul* (1970, R: Sergiu Nicolaescu, scenariul Titus Popovici), unde Mircea Albulescu interpretează pe războinicul Popa Stoica (totuși având în vedere și un erou real!), uneori comic, alteori tragic în tirade cu iz religios pe câmpul de luptă. Începând cu *Răzbunarea haiducilor* (1967) și continuând în alte trei filme realizate de Dinu Cocea apar personajele comice Parpanghel (cu nume și fire fricoasă preluate din epopeea „Țiganiada" din 1812 a lui Ioan Budai-Deleanu, interpretat de Jean Constantin) și Fira (Ileana Buhoci-Gurgulescu). Sunt servitori țigani ai Aniței și primesc sarcini de mesageri de taină care le pun la încercare curajul și capacitatea de mistificare. În special Jean Constantin a convins publicul prin gestica bogată care a completat limbuția și văicăreala solicitate de scenariu. Realizatorii Dinu Cocea, Mihai Opriș și Vasile Chiriță și-au transferat personajul și interpretul și în *Iancu Jianu zapciul* și *Iancu Jianu haiducul* (1980) unde Jean Constantin este Corcodel. Tot în filmele cu haiduci Colea Răutu, posesor al unui ten închis și a unei priviri aspre, s-a specializat în roluri negative de fanariot (Mamulos în *Haiducii lui Șaptecai* și *Săptămâna nebunilor*) sau turc (Ibrahim în *Răpirea fecioarelor* și *Răzbunarea haiducilor*) dar și în filmele istorice (tătarul Temir Bei din *Neamul Șoimăreștilor*, 1964, Soliman Pașa în *Ștefan cel Mare – Vaslui 1475*, 1975, ambele în regia lui Mircea Drăgan, sultanul Murad al III-lea în *Mihai Viteazul*, 1970, turcul Izzedin în *Mircea*, 1988, ambele în regia lui Sergiu Nicolaescu).

Pintea (1976, R: Mircea Moldovan) constituie evident un amestec de ficțiune și realitate istorică. Pentru prima și singura dată în filmele românești cu haiduci, uneori chiar în ciuda scenariului și a viziunii regizorale, succesiunea întâmplărilor din film nu mai ține de verosimilitate, ci mai mult de realitatea istorică în genere. Este vorba despre „războiul curuților" din 1703-1711, când Francisc Rakoczi II, urmașul unor principi ai Transilvaniei, se răscoală împotriva recent instauratei stăpâniri habsburgice asupra acestui principat. Noua stăpânire anulase unele privilegii ale țărănimii libere din Maramureș. De aceea, în schimbul scutirii țărănimii de unele dări, haiducul maramureșean Pintea i se alătură. Pintea cucerește cetatea Baia Mare iar Rakoczi devine principele Transilvaniei pentru opt ani. Filmul își concentrează subiectul în jurul haiducului Pintea iar regizorul își propune să nu omită și baladele despre acesta. În acest sens imită stilul baladesc comprimând expoziționea și intriga, ba chiar și timpul istoric (căci în realitate faptele lui Pintea s-au întins pe mai mulți ani decât sugerează filmul, care îi atribuie protagonistului precum în balade o „vârstă a tinereții eroice") și utilizând drept comentariu sonor, mai ales pentru scenele de luptă, muzică populară maramureșeană cu tobe și viori, ca și versuri din baladele despre Pintea. Montajul este alert (precum ritmul baladelor) însă unele scene, precum cea în care se disting umbrele lui Pintea (interpretat de Florin Piersic), care o îmbrățișează pe Iza (Maria Ploae),

Scenă din *Pintea*

sau a calului său, sugerează şi ele respectarea unei tradiţii. Ele se aseamănă ilustraţiilor din cărţi. În plus, la un moment dat, împresuraţi, haiducii se aruncă pe rând în prăpastie[35], moment în care se aud din nou muzica şi versurile, care sugerează trecerea din planul real în cel al legendei. O parte din haiduci scapă astfel. Soluţia din acest caz, o „imposibilitate veridică", acceptabilă, în locul unei „posibilităţi incredibile" (vezi deghizările, evadările, cascadoriile etc. din celelalte filme cu haiduci) este mai bună, aşa cum susţinea Aristotel. Finalul nu e atât vizual, cât sonor căci include ultimele versuri ale baladei „Pintea Viteazul". Fenomenul deposedării de pământuri şi al revoltei locale care restabileşte dreptatea în Transilvania secolului 18 apare şi în filmele *Plecarea Vlaşinilor* (1982) şi *Întoarcerea Vlaşinilor* (1983), ambele realizate de Mircea Drăgan, care preiau din romanul „Plecarea Vlaşinilor" (1965) de Ioana Postelnicu mai puţin fresca socială a secolului 18 din Transilvania, cât mai ales cele două acţiuni vindicative ale unor păstori români care îşi apără păşunile de încercările de expropriere din timpul Mariei Tereza. Vlaşinii nu sunt haiduci dar sunt munteni aprigi care pedepsesc pe trădători şi ard noile acte care ar fi consfinţit exproprierea şi reuşesc să-şi păstreze modul de viaţă. Regizorul nu a mizat pe fresca socială, mai puţin pe caracterul aventuros, ci mai ales pe caracterul emblematic al unui episod al rezistenţei naţionale în Transilvania, temă încurajată la vremea aceea de către autorităţile comuniste.

Ultimele filme cu haiduci, cele din ciclul Mărgelatu, ca şi cele cu Zulnia şi boierul Vulpescu, trădează genul deja constituit. Rămân de aventuri, includ uneori evenimente istorice precum activitatea societăţii Frăţia, pregătirea Revoluţiei de la 1848, personalităţi politice reale precum domnitorul Bibescu etc. Însă imaginarea cumpărării de arme din străinătate şi comploturilor puse la cale de către revoluţionarii de la 1848 constituie fantasmagorii ireverenţioase, sau, după cum observa criticul Tudor Caranfil, dau impresia că „personaje istorice reale sunt utilizate pe ficţiuni implauzibile, cu nonşalanţa versiunii <insurecţiei democrat-populare> aflate în circulaţie oficială".[36] La rândul său, personajul Mărgelatu constituie un clişeu inadecvat căci poartă un fel de sombrero, scuipă seminţe, utilizează un pistol cu opt ţevi şi imită pe Clint Eastwood în perioada westernurilor lui Sergio Leone. Utilizarea ca locaţie a Pâclelor Mari cu peisajul dezolant al vulcanilor noroioşi este spectaculoasă dar contribuie la impresia că avem de-a face cu un western localizat. De fapt, ciclul Mărgelatu e contemporan primului western românesc căci *Profetul, aurul şi ardelenii* (regia Dan Piţa) apăruse în 1978. Sunt preluate facil masca metalică de la Dumas sau „curtea miracolelor" de la Eugene Sue, impresia finală fiind de ecranizare a unor romane-foileton. În plus, limbajul personajelor împestriţat cu termeni arhaizanţi, alteori de franţuzisme sau anglicisme, pentru a reda „culoarea locală", a ilustrat din nou mania scriitorului Eugen Barbu pentru acest limbaj, ca şi inadvertenţele istorice, precum în volumele de nuvele cu haiduci „Vânzarea de frate" (1968) şi „Miresele" (1974), respectiv în romanul „Principele" (1969), care au confirmat pasiunea sa pentru această epocă.

Filmele româneşti cu haiduci s-au bucurat de succes la publicul local, însă au fost vândute şi în străinătate, mai ales în ţările socialiste în cazul celor realizate înainte de 1989. *Haiducii* a avut 8,8 milioane de spectatori (şi a fost prezentat în alte 10 ţări), urmat de *Drumul oaselor* cu 6,5 milioane de spectatori (prezentat în 16 ţări) şi *Haiducii lui Şaptecai* cu 6 milioane de spectatori. Până în 1989 cei mai puţini spectatori s-au înregistrat la *Martori dispăruţi* – 1,8 milioane de spectatori, în timp ce în 1992 *Lacrima cerului* nu a mai adunat decât 87.000 de spectatori. Totuşi, dacă acceptăm ca reale cifrele oficiale, recordul absolut al numărului de spectatori îl deţine comedia lui Sergiu Nicolaescu *Nea Mărin miliardar* (1979) cu 14,6 milioane[37] Acesta e urmat de o comedie şi cinci filme istorice, *Haiducii* e pe locul 8 ca număr de spectatori, iar *Drumul oaselor* este abia pe locul 14, depăşit şi de westernul *Profetul, aurul şi ardelenii*.

Deşi în România fenomenul haiduciei a avut ca limită secolul 19, în locul haiducilor din secolele 18-19 apare episodic şi un bandit din Deltă, inspirat de banditul real Terente din anii `20 în filme precum *Lia* (1927, R: Jean Mihail) şi *Insula Şerpilor* (1934, R: Horia Igiroşanu). În ultimul este vorba despre un bandit cu trăsături mai degrabă nobile, de haiduc, care o eliberează pe eroină din mâinile unui violator pentru ca apoi să fie împuşcat de jandarmi şi să moară în braţele ei.

Cinematografia românească a continuat să utilizeze figura fascinantă a haiducului întârziat în timpul comunismului şi chiar după aceea, pornind fie de la reconstituiri ale biografiilor unor bandiţi reali, fie de la opere literare. Nu întâmplător nu numai cei reali – Pantelimon şi Terente – sălăşuiesc pe malurile Dunării, căci aici au existat pe lângă oraşe industriale şi cosmopolite, precum Brăila, şi bălţile, zone sălbatice unde se puteau ascunde. Cu alte cuvinte, nu numai eroii reali au inspirat ficţiuni, ci şi

mediul acestora. După cum am arătat anterior (**II. 3. Complexul lui Eneas sau balcanicii şi-au dat concursul**), şi eroul omonim (interpretat de Alexandru Platon) din coproducţia româno-franceză *Codin* (1962, R: Henri Colpi) este un fel de haiduc întârziat. În *Dincolo de nisipuri* (1973, R: Radu Gabrea), film realizat urmând un scenariu al lui Fănuş Neagu, după romanul acestuia „Îngerul a strigat" (1968), rebelul Ion Mohreanu (interpretat de Dan Nuţu) este credibil într-un mediu balcanic (chiar de după al doilea război mondial!) reconstituit în sate din Dobrogea şi de pe malul Dunării (cu o contribuţie importantă a imaginii semnate de Dinu Tănase), inclusiv prin motivaţia de a-şi răzbuna tatăl şi după dezamăgirea de a-şi vedea iubita căsătorită cu altul. Există chiar mai multe premize ale unui film cu haiduci: un proprietar de pământ – prinţul Ipsilanti, care determină mutarea sătenilor în Dobrogea, un hoţ de cai, personaje cu nume balcanice şi îndeletniciri necinstite – Caramet (George Constantin), Neicu Jinga (Alexandru Herescu). Dar eroul e contemporan cu reforma agrară din 1945 şi devine bandit, sfârşind tragic „dincolo de nisipuri". *Dreptate în lanţuri* (1983, R: Dan Piţa) reprezintă evocarea lui Pantelimon (interpretat de Ovidiu Iuliu Moldovan, consacrat în roluri de macho în seria de westernuri româneşti începută în 1978 chiar de Dan Piţa!), un revoltat justiţiar de la începutul secolului 20, pornind de la cartea lui Mihai Stoian „Reabilitarea unui haiduc: Pantelimon" (1968). Pantelimon este un ţăran din lunca Dunării care se revoltă, se bucură de sprijin din partea localnicilor (inclusiv lipoveni) dar care sfârşeşte tragic. Dan Piţa încetineşte însă inutil ritmul acţiunii. Şi *Osânda* (1976, R: Sergiu Nicolaescu), după romanul „Velerim şi Veler Doamne" (1933) de Victor Ion Popa, propune prin Manlache Preda (interpretat de Amza Pellea) un personaj revoltat şi întemniţat pentru participarea la răscoala ţărănească din 1907, dar care întors după război în sat devine o victimă, hăituit pentru a fi osândit din nou fără vină. Filmul nu propune deci o figură de haiduc, ci prezintă circumstanţele care duc la o asemenea revoltă solitară. În *Terente – regele bălţilor* (1995), regizorul Andrei Blaier, cu sprijinul scenariştilor Fănuş Neagu (din nou!) şi Lucian Chişu, reia după mulţi ani figura banditului interbelic din Balta Brăilei (interpretat tern de Gavril Pătru), amestecând evenimente reale din viaţa acestuia precum dezertarea de pe un vas, cu elemente senzaţionale, cum ar fi intersectarea destinului său cu un ziarist de scandal şi cu un agent al Cominternului. Amestecul rezultat face ca filmul să nu răspundă satisfăcător nici unui gen de filme. Dacă în timpul comunismului sfârşitul tragic al revoltei unui solitar era exemplar şi totuşi fascinant datorită virtuţilor filmelor, filmul din anii `90 nu reuşeşte să aducă nimic nou în afara virilităţii neobişnuite a eroului, un aspect care înainte de 1990 nu ar fi fost abordat.

Un film românesc important care trebuie amintit aici este *La Moara cu noroc* (1956, R: Victor Iliu). El reprezintă adaptarea pentru ecran a nuvelei lui Ioan Slavici din 1881, cu o mică diferenţă în titlu prin adăugarea prepoziţiei. Împotriva obiecţiei asupra menţionării aici a acestui prim film notabil de după al doilea război mondial trebuie relevat că porcarii şi bandiţii din Câmpia Aradului de la sfârşitul secolului 19 care apar în nuvelă şi în film se apropie de accepţia maghiară sau balcanică a termenului haiduc. Să nu uităm că şi Karadjordjević fusese haiduc şi porcar pe la 1800, nu departe, în Serbia. G. Călinescu nota asupra nuvelei încă din 1941: „Marile crescătorii de porci în pusta arădeană şi moravurile sălbatice ale porcarilor au ceva din grandoarea istoriilor americane cu imense preerii şi cete de bizoni."[38] Alexandru Piru era şi mai tranşant adăugând că „avem de-a face cu un prim western românesc."[39] şi compara nuvela cu scrierile lui James Fenimore Cooper. Lică Sămădăul (interpretat de Geo Barton), conducătorul porcarilor, e bănuit de tâlhării dar este protejat de proprietarii de turme. El e urmărit cu obstinaţie de jandarmul Pintea (Colea Răutu) pentru că i-a stricat căsnicia (situaţia se va repeta şi pentru hangiul Ghiţă). Ghiţă (Constantin Codrescu), noul hangiu de la Moara cu Noroc (loc cu o reputaţie rea deja căci vechiul han arsese), acceptă după unele ezitări să schimbe banii murdari ai lui Lică deşi avea deja dovada unei tâlhării şi crime. El ia jumătate din bani, apoi din gelozie se hotărăşte să-l trădeze lui Pintea însă schimbă la rândul său banii de faţă cu acesta pentru ca jandarmul să aibă dovada tâlhăriilor lui Lică fără ca el să-şi dezvăluie implicarea. Tocmai când Ghiţă se pregătea să-l dea pe mâna jandarmilor, Lică profită de lipsa lui şi-i ademeneşte nevasta. Ghiţă o înjunghie pe Ana (Ioana Bulcă) dar cade doborât de un glonţ al Sămădăului. Urmărit de Pintea, Lică Sămădăul dă foc hanului apoi se aruncă în flăcări (în nuvelă îşi zdrobeşte ţeasta de un stejar). În nuvelă, soacra lui Ghiţă, credincioasă şi temătoare, este cea care a anticipat verbal evenimentele dramatice şi a explicat copiilor în final că banul este ochiul dracului. În film, prezenţa ei tăcută din final este suficient de sugestivă în faţa hanului fumegând. Personajele lui Victor Iliu

reprezintă deopotrivă caractere distincte cât şi prototipuri balcanice. Lică este un răufăcător plin de vitalitate şi sigur pe el într-un mediu tulbure care îi este favorabil, Ghiţă e slab căci ezită între teama faţă de bandiţi şi perspectiva îmbogăţirii, Pintea urmăreşte cu obstinaţie împins şi de propria dorinţă de răzbunare iar Ana şi mama ei sunt practic victime, simboluri ale condiţiei inferioare a femeii în societatea tradiţională. Reuşita filmului constă nu numai în păstrarea caracterului palpitant al acţiunii dar şi în comunicarea vizuală prin detalii ce devin leit-motive, anticipând sau marcând evenimentele. La începutul filmului se observă mai multe cruci premonitorii pe marginea drumului ce duce spre han. Ulterior, Lică intră călare blasfemiator într-o biserică pentru a găsi adăpost. Ghiţă o înjunghie pe Ana după ce îşi face semnul crucii. Iar când Lică, ajuns de Pintea, e gata să-şi mâne calul spre foc, se observă lângă el din nou o cruce. Acelaşi rol îl au cuţitele din film: porcarii lui Lică înfig simbolic un cuţit în masă în loc de plată, acelaşi cuţit constituie proba pe care Pintea încearcă să o aducă unei crime a lui Lică, un alt cuţit pune capăt vieţii Anei[40]. Imaginea lui Ovidiu Gologan rezolvă cu succes în alb şi negru întunecările (căci bandiţii sosesc la han seara) şi intemperiile, însă muzica lui Paul Constantinescu este excesivă.

Un grup de rezistenţă anticomunistă din anii 1947-1959 s-a intitulat „Haiducii Muscelului". Filmul *Acţiunea Autobuzul* (1978, R: Virgil Calotescu) se inspiră din două evenimente reale: o încercare de fugă peste graniţă în Iugoslavia cu ajutorul unui autobuz (scenă care apare şi în *Balanţa* de Lucian Pintilie) şi lichidarea grupului de rezistenţă din munţi „Haiducii Muscelului". La fel, filmul de după 1990 *Undeva în est* (1990, R: Nicolae Mărgineanu), deşi îşi plasează acţiunea în Transilvania şi are ca sursă recunoscută romanul „Feţele tăcerii" (1974) de Augustin Buzura, pare inspirat şi de activitatea grupului din Muscel. De data acesta evenimentele sunt prezentate dintr-o perspectivă inversă deşi tot pe baza unei morale maniheiste. Este interesant că şi militantul comunist Grigore Kotovski din Basarabia a fost considerat la un moment dat „un ultim justiţiar" în filmul *Ultimul haiduc/ Poslednii gaiduk* (1972) al regizorului şi scenaristului Valeriu Gagiu din R. Moldova. Kotovski era un tâlhar basarabean cu inima bună, făcut comisar în 1917 de către bolşevici şi care după 1918 a plecat în Rusia, pentru ca mai târziu, în urma unei campanii de romanţare şi rescrieri a istoriei, să devină un model al comuniştilor moldoveni.

Cele trei filme de ficţiune moldoveneşti cu haiduci păstrează puţin din „culoarea locală", paradoxal în contextul unei cinematografii care la un moment dat a avut ca trăsături lirismul şi filonul naţional prin valorificarea tradiţiei culturii româneşti. Doar primul, *Ataman kodr/ Baladă haiducească* (1958, R: Mihail Kalik, Boris Rîţariev, Olga Ulişkaia)[41], deşi realizat în mare parte de cineaşti ruşi, păstrează ceva din parfumul baladelor şi mai puţin veridicitatea istorică. El redă destinul ţăranilor conduşi de Teodor Tolbutoc care au luat calea codrului pentru a se împotrivi abuzurilor după ce autorităţile ţariste au încorporat Basarabia la Rusia (1812). Este memorabilă scena în care chipul revoltatului Tobultoc apare la fereastra boierului în acelaşi timp în care se aud tunetele şi fulgerele furtunii. În acest moment stihia şi omul se unesc metaforic sugerând o revoltă generalizată. După ce îl omoară pe boier, Tobultoc ia calea codrului. Un moment apoteotic îl constituie nunta dintre Tolbutoc şi Iustinia în mijlocul pădurii, înconjuraţi de haiduci în ipostaze de oameni obişnuiţi şi în sunetul muzicii populare. De fapt, legătura om-natură este principala caracteristică a poeticii filmului. Filmele cu haiduci ale regizorului şi scenaristului Vlad Ioviţă (1935-1983), un autor apreciat în general pentru filonul naţional al creaţiei sale, în ciuda chiar a menţionării faptului că s-au inspirat din eposurile populare despre Gruia lui Novac, sunt destul de cosmopolite. *Kon, rujio i volnîi veter/ Calul, puşca şi nevasta* (1975, R: Vlad Ioviţă), o comandă pentru televiziunea din Moscova, a fost realizat în limba rusă iar haiducul Gruia lui Novac din baladele populare a devenit mai degrabă un erou de-al lui Alexandre Dumas încât spectatorul nu prea îşi mai dă seama unde are loc acţiunea[42]. *La porţile Satanei* (1980), realizat în limba română şi beneficiind de aportul unor actori importanţi precum Grigore Grigoriu (Gruia), Svetlana Toma (crâşmăriţa Aniţa, ca în ciclul filmelor cu haiducul Anghel din România!) şi Ion Sandri Şcurea, răspunde mai mult cerinţelor genului. Celor trei filme li se adaugă o reuşită în animaţie. În 1985 Iuri Casap şi Leonid Gorohov din R. Moldova au obţinut un premiu la Cannes pentru desenul animat *Haiducul*. Ei reuşesc în câteva minute să îmbine cu sensibilitate tradiţionalismul naraţiunii despre haiduci cu stilizarea reprezentărilor tipice din ilustraţia de carte. Acest desen animat cu marionete valorifică libertatea mai mare de mijloace decât a unui film cu actori, ca şi virtuţile eposului popular unde uneori calul haiducului este fermecat şi un personaj tot atât de important ca voinicul. În acest caz el îşi salvează stăpânul care

fusese prins în timpul spectacolului tradițional cu măști, Malanca. Și în Bulgaria și România animația a abordat subiectul haiducilor. Pot fi menționate în acest sens *Voinicul Marko/ Iunak Marko* (1955, R: Todor Dinov) sau *Dan Năzdrăvan* (1968, R: Ion Truică) și *Umbra voinicului* (1971, R: Laurențiu Sârbu), ultimul realizat în tehnica cartoanelor decupate.

Haiducia este un motiv secundar dar excelent încorporat în filmul *Lăutarii* (1971) al regizorului Emil Loteanu. La un moment dat lăutarii îi cântă haiducului Radu Negostin. Este tocmai atunci când el se predă în schimbul eliberării fratelui său. În acest moment lăutarii încep să cânte balada „Radu mamii". În plus, în final lăutarul Toma Alistar e înmormântat la marginea cimitirului alături de haiducul Radu Negostin. E un destin conform cu tradiția și totodată simbolic căci oamenii cu asemenea îndeletniciri nu erau acceptați de societate.

Patru filme albaneze de ficțiune abordează haiducia de la sfârșitul secolului 19 și începutul secolului 20. Dar perspectiva nu este atât aventuroasă sau eroică, ci mai ales a celor care așteaptă acasă. În *Şcoala/ Mesonjetorja* (1979, R: Muharrem Fejzo) beiul sandjakului și clerul local fac tot posibilul pentru a închide școala de fete deschisă de profesoara Dafina. Între cei care încearcă să o ajute este haiducul Kajo. În *Libertate sau moarte/ Liri a vdekje* (1979, R: Ibrahim Mucha și Kristaq Mitro) rebelii conduși de Cerciz Topulli, Mihail Grameno și Hajredin Tremishti (care au existat în realitate!) se întorc ca să-și viziteze rudele înainte de a-l ucide pe guvernatorul otoman al Gjirokastrei. Aflând de intenția lor, turcii masacrează populația din Mashkullora, chiar și pe un profesor în timp ce preda elevilor limba albaneză. În *Balada lui Kurbin/ Ballada e Kurbinit* (1989, R: Kujtim Çashku) o fată care și-a așteptat îndelung iubitul plecat să lupte, se mărită cu un nobil turc dar trebuie să dea ochii și cu iubitul care s-a întors schilodit. Mai trebuie menționat că *Libertate sau moarte* și *Balada lui Kurbin* au avut la bază scenarii ale lui Vath Koreshi. *Cămășile cerate/ Kemishet me dylle* (1987, R: Besim Kurti) prezintă destinul lui Jano Zefi, șeful unei bande de albanezi care lupta la începutul secolului 20 împotriva turcilor. El încearcă să scape adolescenții albanezi de încorporarea forțată în armata turcă. Pierderea soției și a copilului îi pune la încercare motivația de a continua lupta[43].

Cel mai vechi film bulgar cu haiduci – *Garda cea mai loială/ Nai-viarnata straja* (1929, R: Vasil Poşev) este o adaptare liberă după nuvela omonimă a lui Iordan Iovkov din volumul „Legende din Balcani"/ „Staro-planinski leghendi" (1927). Într-un sat din Bulgaria de la sfârșitul secolului 18 slujitorii lui Hagi Emin o răpesc pe Ranka, iubita lui Kosan. Îndurerat, Kosan se face haiduc. Îndrăgostit de Ranka este și călugărul Dragota. Acesta pune la cale eliberarea Rankăi. Cu ajutorul fratelui ei și al Djalmei, soția neglijată a beiului, Ranka reușește să fugă. Potera aflată pe urmele fugarilor intră în luptă cu ceata de haiduci a lui Kosan. Fata se ascunde în mănăstire. După o luptă cu Kosan, Dragota fuge dar e prins de turci și dezvăluie unde se ascund îndrăgostiții. Când Emin Bei scoate iataganul ca să-l ucidă pe Kosan, între ei apare o lumină în formă unei cruci. Emin și Dragota înnebunesc. Kosan și Ranka se căsătoresc. Deși scenele sunt teatrale, filmul are calități, precum acțiunea palpitantă și imaginea datorată lui Franz Wutt. O contribuție au și locurile pitorești de filmare: Boiana, Samokov, Sofia (cartierele Kniajevo, Dragalevți). Este semnificativ că producătorii (Paisii Film) menționau că este vorba despre o „dramă istorico-aventuroasă" („istoriko-prikliucenska drama")[44]. Acest gen a fost atribuit mai târziu mai multor filme cu haiduci bulgare. Deși încearcă să redea câteva episoade din viața aventuroasă a comitagiului Vasil Levski *Revolta robilor/ Buntăt na robite* (1933, R: Vasil Ghendov) producătorii săi o consideră o dramă (probabil mai ales pentru faptul că evoca un erou al istoriei bulgare) după volumul biografic „Vasil Levski: Viața, faptele, izvoare"/ „Vasil Levski: Jivotăt, dela, izvori" de Dimităr T. Straşimirov, după memoriile lui Dimităr Katev-Burgovski, ca și după mărturii ale locuitorilor din Kalofer, Karlovo și Sopot. Învățătoarea Hristina, iubita lui Levski e supravegheată de turci. Până la urmă este arestată împreună cu preotul Nikola iar mama lui Levski este schingiuită și apoi aruncată în fântâna casei. Deghizat, Levski e pe urmele poterei care îl caută. După surmontarea multor dificultăți Levski o eliberează pe Hristina. Preotul orbit se roagă iar clopotul începe să bată singur. Miracolul întărește speranța în eliberare. Filmul *Movila/ Gramada* (1935, R: Aleksandăr Vazov), după poemul omonim de Ivan Vazov, a fost considerat de producători o melodramă. În a doua jumătate a secolului 19, într-un sat bulgăresc, tânărul sărac Kamen este iubitul Țenei, fiica ciorbagiului Țeko. Acesta își trimite fata în haremul lui Halit Aga. Kamen și Țena fug dar tatăl și Halit Aga cu oamenii săi îi urmăresc. Halit Aga îl rănește pe Kamen și ia din nou fata. Sătenii sunt scandalizați de comportamentul lui Țeko, îl blesteamă și construiesc o

movilă. Cu toate încercările lui Țeko și ale lui Halit Aga, movila se mărește mereu. Kamen își revine și își constituie o ceată de haiduci. Îl atacă pe Halit Aga și o eliberează pe Țena. Kamen și Țena se întorc în sat cu puțin înainte ca să sosească și trupele ruseşti. Țeko înnebunește, se urcă pe movilă, unde e lovit de trăznet. Furtuna a trecut, Kamen și Țena ară pământul. Subiectul, foarte potrivit unui poem dar dificil de ecranizat, a dat naștere unui film naiv și schematic dar care s-a bucurat de mare succes în epocă. *Căpetenia de haiduci Strahil/ Strahil voivoda* (1938, Bulgaria-Germania) este un film în care regizorul sârb Iosip Novak și scriitorul bulgar Orlin Vasiliev au realizat o adaptare a romanului ultimului, „Mama nu hrănește haiduci"/ „Haiduti maika ne hrani"). Acțiunea are loc la sfârșitul secolului 18 sau începutul secolului 19. Oamenii lui Mehmed Bei o răpesc pe Ivana. Căpetenia de haiduci Strahil și ajutorul său Goran o eliberează și îl iau ca ostatec pe fiul lui Mehmed. În munți se înfiripă dragostea dintre Ivana și Strahil. Mehmed anunță că îl va ierta pe Strahil dacă îi eliberează fiul. Strahil și Ivana se întorc și se căsătoresc. Apare zvonul că Strahil și-a trădat camarazii. Turcii profită de deruta haiducilor și jefuiesc satul. Sătenii se revoltă. Un turc o împușcă pe Ivana. Murind în brațele iubitului, ea îl imploră să redevină haiduc. Este interesant că după 20 de ani regizorul Petăr B. Vasilev a realizat un remake al acestui film sub titlul *Jurământul haiducilor/ Haiduška kletva*. Sunt câteva diferențe în subiect. La început aflăm că turcii îi omorâseră pe părinții lui Strahil. După ce Strahil și Ivana se întorc în sat, într-o zi un șir de robi trece pe lângă casa lor. Strahil nu poate răbda și îl ucide pe zapciu. Sosesc trupe care înconjoară casa. El reușește să fugă. Între timp soseşte în sat fosta lui ceată ca să-l ajute. Ivana îl împușcă pe Mehmed Bei. Acesta se ridică cu un ultim efort și trage în direcția lui Goran dar se interpune Ivana. Strahil soseşte la timp pentru ca Ivana să-i spună să o înmormânteze în poiana favorită iar el să se întoarcă la haiducie.

Cele mai mai multe filme bulgare cu haiduci sunt ecranizări ale unor scenarii și cărți ale scriitorului Nikolai Haitov (1919-2002)[45]. Este destul de cunoscut volumul său „Povestiri sălbatice"/ „Divi razkazi" (1967), din care făcea parte și „Cornul de capră" ce a făcut obiectul a două ecranizări celebre care s-au bucurat de mare succes, inclusiv în străinătate. Este vorba, așa cum indică și titlul de imaginea unei Bulgarii arhaice într-o perioadă istorică frământată (secolele 18-19). Filmul *Vremea bărbaților/ Mäjki vremena* (1977, R: Eduard Zahariev) după povestirile lui Haitov „Vremea bărbaților"/ „Mäjki vremena" și „Nunta"/„Svatba" reflectă o vreme când furatul fetelor era o meserie și o modalitate a celor mai îndrăzneți de a-și proba bărbăția. Lui Banko, un muntean viteaz, i se cere de către un bogătaș să răpească o fată. Eliția mai întâi îl imploră să-i dea drumul, apoi încearcă să se arunce într-o prăpastie. Banko e surprins de voluntarismul fetei care se opune unui destin tradițional. Cei doi se îndrăgostesc iar Banko începe să vadă lumea cu alți ochi. Însă încălcarea cuvântului dat, a tradiției, îi duce pe cei doi spre un deznodământ tragic. La fel, finalul din *Șibil* (1967, R: Zahari Jandov), după nuvela omonimă de Iordan Iovkov din volumul „Legende din Balcani"/ „Staroplaninski leghendi" (1927), care preia la rândul ei figura realului Mustafa Șibiloglu din secolul 19, sugerează că viața unui brigand nu

Scenă din *Cornul de capră* (1972)

se poate schimba. Temutul Şibil e părăsit de oamenii săi căci renunță să jefuiască şi trimite în schimb daruri la casa frumoasei Rada. În fața casei ei este împuşcat alături de iubită căci tatăl fetei îl trădase. Serialul TV bulgar în 12 episoade *Căpetenia de haiduci Petko/ Kapitan Petko Voivoda* (1987, R: Nedelcio Cernev) redă viața unui haiduc bulgar real, Petko Kiriakov (1844-1892). După absolvirea liceului militar la Atena (1866) Petko şi-a dedicat viața apărării drepturilor nu numai ale bulgarilor dar şi ale grecilor împotriva abuzurilor autorităților otomane. În 1866 a ajuns în Italia, unde Garibaldi l-a ajutat să-şi constituie un detaşament de 220 de voluntari cu care a luptat împotriva turcilor, inclusiv în Creta. A fost nevoit să fugă la Alexandria, în Egipt, apoi la Marsilia. S-a bucurat de onoruri din partea lui Garibaldi, care l-a numit căpitan, şi a țarului Rusiei Alexandru al II-lea, care i-a acordat Crucea Sf. Gheorghe. După eliberarea Bulgariei şi-a petrecut ultimii ani ai vieții la Varna. Dar nici aceşti ani nu au fost liniştiți. A fost arestat de câteva ori de către regimul Stambulov sub acuzația de sentimente filoruse şi i s-a înscenat chiar o încercare de asasinare a primului ministru. Destinul său este tipic pentru acest tip de oameni pentru care revolta a fost o a doua natură. O scenă memorabilă de pe la sfârşitul serialului este aceea în care proprietarul turc al cafenelei îi şterge datoria lui Petko. În mod ironic, cel care luptase cu turcii se bucură de mai mult respect din partea acestora decât din partea concetățenilor săi. *Glonț pentru paradis/ Kurşum za raia* (1992, R: Serghei Komitski), după povestirea „Păcat"/ „Griah" (1991), oferă o viziune sumbră a fenomenului haiduciei, în care „totul se plăteşte cu sânge". Este povestea tragică unei cete de comitagii din Macedonia în anul 1901, în preajma Răscoalei de Sf. Ilie. Se observă că filmele care au ecranizat haiducii lui Nikolai Haitov îşi păstrează caracterul spectaculos dar capătă şi o adâncime pe care nu a atins-o încă nici un film cu haiduci din altă țară. Cel mai elocvent exemplu în acest sens îl oferă *Cornul de capră/ Koziat rog.* Cu acest titlu există două ecranizări ale nuvelei omonime de Nikolai Haitov. *Cornul de capră* din 1972 al regizorului Metodi Andonov este considerat de cineaştii bulgari cel mai bun film bulgar şi a obținut mai multe distincții, între care premiul juriului la Karlovy Vary. Remake-ul din 1994 al regizorului Nikolai Volev (la care a contribuit şi în calitate de co-scenarist alături de Haitov) a fost de asemenea un film de succes. Într-un cătun izolat din Munții Rodopi, în secolul 17, soția păstorului Karaivan este siluită şi ucisă de patru bandiți turci sub ochii fiicei. Karaivan o duce pe fetița sa Maria în munți şi o creşte ca pe un băiat în vederea răzbunării. După nouă ani, ajunsă o fată în haine de băiat, Maria (interpretată nuanțat de Katia Paskaleva) îi ucide pe primii trei bandiți cu un corn de capră. În căutarea celui de-al patrulea ucigaş, într-un conac bogat fata este martoră a unei scene de dragoste. În ea se trezeşte feminitatea. Întâlneşte un păstor şi se îndrăgosteşte. Karaivan dă foc colibei în care se afla păstorul dar îşi omoară astfel şi fiica. Deşi duritatea scenelor de violență este în prim plan, există şi suspense iar imaginile memorabile în alb/ negru realizate de Dimo Kolarov au un rol narativ decisiv, mai ales cele în care dialogul lipseşte. Remake-ul accentuează duritatea scenelor şi personajelor. Finalul e uşor diferit. Păstorul de care se îndrăgosteşte Maria e musulman. El este ucis de Karaivan. Maria găseşte trupul neînsuflețit al iubitului iar gloanțele poterei beiului pun capăt vieții ei şi a tatălui. Andonov mărturisea că filmul său nu este istoric. Cele două filme au fost considerate pe bună dreptate alegorii filozofice ale violenței şi este evident că încadrarea în alt gen ar fi minimalizatoare. Deşi filmul lui Metodi Andonov e considerat cel mai bun film bulgar, Vera Naidenova observa că filmul „a fost raportat ca un succes cinematografic (...) dar aproape nu s-au făcut încercări de decodare a <cifrului> prin care coerența literară s-a transformat într-o nu mai puțin coerentă structură vizuală"[46]. Referindu-ne la amândouă filmele trebuie să remarcăm că ele rămân variante pentru ecran ale „povestirilor sălbatice" ale lui Haitov, în care acesta a încercat să redea arhetipurile Evului Mediu în Balcani. Deopotrivă răzbunarea şi puritatea sufletească a fetei aparțin trăsăturilor tradiționale pe care imaginația populară le-a atribuit haiducilor. Dacă eliminăm aventurile din filmele cu haiduci rămân în principiu aceleaşi lucruri pe care ni le propune *Cornul de capră*: violența şi dragostea. În acest sens, *Cornul de capră* în cele două variante ale sale ar putea fi considerat esența filmului cu haiduci în genere dacă nu cumva aventura nu îi este acestuia consubstanțială. Filmele bulgare cu haiduci realizate după al doilea război mondial s-au bucurat însă de un succes moderat la public. Poate tocmai pentru că nu au mizat prea mult pe elementul spectaculos *Cornul de capră* se află într-un clasament al audienței în Bulgaria pe locul 13 cu 3,4 milioane de spectatori iar *Jurământul haiducilor* pe locul 19 cu 3,13 milioane de spectatori, fiind depăşite în special de filmele istorice[47]. Şi în Bulgaria rezistența comunistă a fost prezentată în film ca un fenomen asemănător şi continuator al haiduciei. *Ultima căpetenie de haiduci/*

Scenă din *Jurământul haiducilor* (1958)

Posledniat voivoda (1968, R: Nikola Vălcev) este un episod din încercările de mitologizare a Partidului Comunist Bulgar. Este imaginat un comunist care continuă rezistența în munți după răscoala din septembrie 1923.

Filmele greceşti cu klefți au apărut timpuriu. *Ali Paşa* (1926) este un film pierdut, realizat la Salonic, doar titlul indicând că îl înfățișa pe Ali Tepeleni, paşa rebel de Ianina căruia i s-au alăturat la un moment dat kleft. *Ultimele zile ale lui Ulysses Androutsos/ Ai teleftai imera tou Odysseos Androutsou* (1928, R: Dimitrios Kaminakis) este inspirat de lupta eroului omonim, care pe 8 mai 1821 s-a opus eroic cu cei 120 de luptători ai săi unei armate de 8.000 de soldați ai lui Omer Vrioni Paşa la hanul Gravia, în estul Greciei. Filmul înfățişează la început şi ascunzătoarea sa şi a lui Karaiskakis dintr-o peşteră de lângă Tithorea (Velița), de pe Muntele Parnassos. După luptă, el ajunge la o înțelegere pentru un armistițiu cu Omer Paşa pentru a putea câştiga timp. Gouras, unul din foştii săi camarazi, complotează împotriva lui încât Androutsos e considerat trădător iar fostul klepht va fi desemnat să-l execute. În acest film interpreții sunt amatori.[48] În acelaşi an a fost realizat de aceeaşi casă de producție (Hiro) un alt film dedicat războiului pentru independență – *25 martie 1821/ To labaro tou 21* (R: Kostas Leloudas)[49]. Sunt reconstituite două episoade de la începutul revoluției greceşti din 1821: episcopul Ghermanos declarând începutul luptei de eliberare pe 24 martie 1821 şi luptele lui Karaiskakis care au urmat. Şi acest film este pierdut.

Filmul *Cei patruzeci de viteji/ Ta Saranda pallikaria* (1961, R: Iorgos Petridis) porneşte de la balada populară cu acelaşi titlu şi reprezintă o tipică producție a anilor `60. Este vorba de o „foustanella" (de la numele fustei pe care o purtau țăranii greci), o melodramă tipic grecească cu costume populare în mediu rural. În Beoția, la începutul secolului 19, păstorul Vassilis (interpretat de Andreas Douzos) o iubeşte pe Lenio (Angela Zillia), fiica unui notabil din regiune (Nassos Kedrakas). Acesta vrea să-şi mărite fiica cu un notabil bătrân căruia îi datorează bani. Vassilis pleacă în munți pentru a se alătura căpitanului Kitsos (Kostas Kazakos), care, împreună cu cei patruzeci de oameni ai săi se luptă împotriva turcilor. Când Vassilis o răpeşte pe Lenio sunt urmăriți de oamenii tatălui şi a ai logodnicului. Până la urmă intervine ceata căpitanului Kitsos, care îi apără pe cei doi îndrăgostiți iar tatăl lui Lenio va accepta căsătoria fiicei lui cu Vassilis. *Maria Pentaghiotissa* (1926, R: Ahilleas Madras) este o altă foustanella, în care avem de a face cu dragostea unei fete pentru un rebel. Eroina omonimă este şi ea un spirit nedomolit şi îşi sfidează admiratorii pentru a-şi urma alesul în munți. Dragostea pentru un klepht apare şi în cele trei filme care au adaptat pentru ecran piesa de teatru din secolul 19 „Esme turcoaica"/ „Esme i Tourkopoula" de Iorgos Tsakiris şi Haris Tsabounaras: *Amândoi în dragoste şi moarte/ Enomeni sti zoe ke sto thanato* (1964, R: Elias Maheras), *Esme turcoaica/ Esme i Tourkopoula* (1974, R: Iannis Kondoulis) şi *Kalavrita 1821/ Kalavryta, 1821* (1970, R: Spyros Ziangos). Este vorba despre o poveste de dragoste între un klepht şi o tânără turcoaică la sfârşitul secolului 18, în timpul ocupației otomane. Familia acestuia nu nu acceptă dragostea pentru Esme. După ce Esme îşi va schimba credința şi va lupta alături de el, o vor accepta. Pentru a accentua dramatismul acțiunii, ultimul film, *Kalavrita 1821,* este localizat în regiunea Kalavritei, tocmai acolo unde pe 25 martie 1821 arhiepiscopul Ghermanos a declanşat războiul de independență. Având în vedere caracterul melodramatic şi perioada în care au fost realizate cele trei filme, se poate conchide că şi ele aparțin genului cinematografic tipic grecesc „foustanella", care a atins apogeul în anii `60. În anii următori genul a suferit influențe, inclusiv a westernului (**IV. 2. Un gen bine adaptat: melodrama în Grecia şi Turcia**) astfel încât *Gloanțele nu se întorc/ I Sferes dhen ghiorzoun pisso* (1967, R: Nikos Foskolos) a fost considerat un western localizat în Grecia sfârşitului de secol 19. Un țăran, e arestat ca bandit, evadează şi ajunge să fie urmărit şi de bandiții care cred că a luat prada. Probabil cel mai important film despre klefți este *Căpitanul Meitanos, imaginea unui personaj mitic/ Kapetan Meitanos – I ikona enos mythikou prossopou* (1987, R: Dimos Theos). El reconstituie cariera aventuroasă şi controversată a căpitanului Meitanos de la sfârşitul secolului 17 şi începutul secolului 18. Meitanos a fost klepht, apoi s-a alăturat armatoliților, pentru ca după ce s-a întors la haiducie să fie executat de către otomani. Un spor de autenticitate şi mister îl adaugă modul cum este reconstituită biografia eroului căci un fost diplomat (interpretat de Iorgos Michalakopoulos) adună material pentru o carte despre acesta de la călugării dintr-o mănăstire care păstrează o icoană din 1715, care reprezintă cheia transformării acestui erou controversat.

În Iugoslavia lucrurile sunt mai complicate. În primul rând până în 1918 doar Muntenegru şi Serbia erau state libere şi doar ultimul a avut o producţie de filme timpurie. În 1918 este proclamat Regatul Sârbilor, Croaţilor şi Slovenilor, care a devenit Iugoslavia în 1929. După aceea, pentru a stabili dacă un film este sârbesc, croat sau sloven trebuie avuţi în vedere deopotrivă producătorul şi realizatorii. În Serbia primul film de ficţiune *Viaţa şi faptele conducătorului Karageorgevici/ Život i delo Vojda Karadjordja* (1911, R: Ilija Stanoević – Cica), prima peliculă de ficţiune sârbească, regăsită recent, este un film istoric care evocă răscoala din 1804 care a dus în 1812 la eliberarea Serbiei şi recunoaşterea ei ca principat autonom. Răscoala a avut loc sub conducerea voievodului Gheorghe Petrović Karadjordje, care a întemeiat mai târziu dinastia Karadjordjević. În schimb, un proiect de film ulterior, *Haiducul Stanko/ Hajduk Stanko* (1923, regia Slavko Jovanović) după romanul omonim de Janko Veselinović, evident, urma să se materializeze într-un film cu haiduci[50]. În 1925, în SUA, Petar Zebic împreună cu un grup de conaţionali se pare că a realizat filmul *Marko Kraljevici/ Kraljević Marko*.[51] Din 1939 datează un proiect al regizorului Kosta Novaković – *Sărbătorirea a 550 de ani de la bătălia de la Kosovopolje/ Proslava 550 godisnjice Kosovske bitke*, care urma să reconstituie episoade din istoria Serbiei de la 1389 la 1918. Au fost filmate în Parcul Topcider din Belgrad cu ajutorul unor actori de la Teatrul Naţional două părţi: *Bătălia de la Kosovopolje/ Kosovska bitka* şi *Robirea de către turci/ Robovanje pod Turcima*. Cel de-al doilea episod, din care se păstrează un fragment de 15 minute, înfăţişează haiduci luptând cu turcii care eliberează un grup de robi. Filmul nu este terminat şi montat[52].

Cel mai cunoscut film iugoslav cu haiduci realizat la Belgrad (producător Film Danas) este *Haiduc/ Hajduk* (1980, R: Aleksandar Petković). La sfârşitul primului război mondial ofiţerii demobilizaţi se întorc acasă. Unul îşi găseşte gospodăria distrusă şi încercând să afle cine e vinovat, intră în conflict cu autorităţile. Este întemniţat, dar reuşeşte să fugă. Cel care trebuie să-l prindă este chiar chiar fostul său camarad ajuns comandantul jandarmilor. Filmul s-a bucurat şi de succes internaţional, fiind laureat al mai multor festivaluri internaţionale. Un alt film cunoscut este *Vremea haiducilor/ Hajducika vremena* (1977, R: Vladimir Tadej după romanul omonim al scriitorului bosniac Branko Ţopić), o producţie Jadran Film Zagreb, cu un regizor croat, deci care poate fi considerat un film croat. În anii `20 un grup de copii dintr-un sat din Bosnia întâlneşte un grup de haiduci în pădurea de lângă şcoala lor. Pentru doi dintre copii întâlnirea înseamnă sfârşitul vieţii fără griji şi al legendelor cu haiduci.

Filmele macedonene sunt mai ales inspirate din faptele unor comitagii reali. *Miss Stone/ Mis Ston* (1958, P: Vardar Film, R: Živorad Žika Mitrović) redă un eveniment real, răpirea în 1901 a misionarei protestante americane Helen Stone de către o ceată a lui Iane Sandanski. Comitagiii au cerut autorităţilor otomane în schimbul eliberării ei 25.000 de lire de aur. Deşi la început Hellen Stone a dezavuat terorismul membrilor VMRO (Organizaţiei Interne Revoluţionare de Eliberare a Macedoniei), după ce a fost martoră la câteva lupte şi la violenţele armatei otomane asupra civililor, ea a acceptat să semneze scrisoarea prin care revendicarea comitagiilor urma a fi îndeplinită. Mai târziu, filmul bulgar pe aceeaşi temă *Măsură pentru măsură/ Mera spored mera* (1981, R: Ghiorghi Diulgherov, după romanul „Liturghia după răscoala de Sfîntul Ilie”/ „Liturghia po Ilinden” de Svoboda Bacivarova) a ajuns să fie considerat unul dintre cele mai bune filme bulgare iar acelaşi regizor a realizat cu aproximativ aceeaşi echipă şi o variantă pentru televiziune într-un serial cu şapte episoade. Reuşita *Măsurii pentru măsură* se datorează încadrării cu succes a episodului răpirii în contextul istoric al organizării mişcării macedonene de eliberare, în film apărând şi comitagii aromâni precum Gheorghe Mucitane şi albanezi precum Tzilka, iar imaginea lui Radoslav Spasov (filmările având loc aproximativ în aceleaşi locuri unde Hellen Stone a fost răpită în 1901!) şi muzica dramatică a lui Bojidar Petkov au un rol decisiv. Personajul principal Dilber Tanas e fictiv astfel încât el dar şi celelalte nu mai sunt pur şi simplu întruchipări ale unor eroi ai istoriei, ci evoluează de la deznădejde la entuziasmul după succesul răpirii şi apoi la mustrări de conştiinţă. *Cel mai lung drum/ Nai dolghiot pat* (1976, P: Vardar Film, R: Branko Gapo) este o reconstituire a calvarului unui grup de ţărani condamnaţi în 1903 la închisoare în Asia Mică, în Kurdistan, pentru vina de a nu fi predat autorităţilor otomane pe aceia dintre ei care erau

comitagii. Pe drum, mulți dintre ei mor, iar restul ajung după 5 ani la locul de detenție unde află că au fost amnistiați. Sunt lăsați liberi dar și fără mijloace de a se întoarce. Totuși, supraviețuitorii reușesc să se întoarcă până la urmă acasă. La un moment dat prizonierii ajunseseră la un fluviu iar preotul le-a explicat că este vorba despre Eufrat. Este o scenă simbolică în care parcă istoria se repetă căci amintește deopotrivă de robia evreilor lângă zidurile Babilonului și de armata lui Alexandru Macedon. Pe lângă aceste filme de ficțiune mai trebuie menționat și scurtmetrajul *Tabachera/ Tabakerata* (1972, P: Televiziunea națională macedoneană, R: Dușan Naumovski, după romanul omonim al lui Djordje Abadjiev) care reconstituie un moment din biografia marelui luptător pentru eliberarea Macedoniei, Goțe Delcev. Întâlnirea lui Goțe Delcev (interpretat de Risto Șișkov) în tren cu polițistul Suleiman Beg (Blagoja Ciorevski) este un episod bine realizat. Camera, care la început îi înfățișează pe amândoi, începe să se concentreze asupra lui Delcev prin prim-planuri, suprapunându-se privirii polițistului. Cei doi purtau o discuție banală dar brusc polițistul, care îi fusese prieten în copilărie, îl recunoaște. Sugestia comportamentului polițistului, care dincolo de cuvinte își scrutează interlocutorul, este deci exclusiv vizuală. *Oare nu ți-am spus?/ Neli ti rekov* (1984, producător Vardar Film, R: Stevo Ţrvenkovski) este în schimb o reconstituire pasionantă dar fictivă a luptelor unor comitagii. Este vorba despre luptele disperate ale comitagiilor Aleksandar Turunge, Metodia Patcev, Gheorghi, Jovan și Marko după înăbușirea Răscoalei de Sf Ilie (1903). Încercările comitagiilor de a scăpa din împresurări sau de a se întâlni dar mai ales luptele sunt pline de suspans. În ciuda vitejiei comitagiilor, cetele și conducătorii lor sunt trădați și pier în luptă pe rând. Deși abordează doar în parte haiducia, mai pot fi menționate două filme macedonene. *Sângeroasa nuntă macedoneană/ Makedonska krvava svadba* (1967, P: Vardar Film, R: Traice Popov) este o adaptare pentru ecran a dramei omonime a scriitorului Voidan Cernodrinski. Un bei o răpește pe frumoasa Ţveta și o duce în haremul său. Iubitul fetei, Spase, cu sprijinul preotului și al consulilor străini reușește să o elibereze. Însă în ziua nunții ei cu Spase, beiul revine cu ostașii săi. Ţveta moare, Spase îl ucide pe bei și fuge în munți pentru a deveni comitagiu. În *Adio secolului 20/ Zbogum na 20 vek* (1998, R: Aleksandar Popovski, Darko Mitrevski) apare voinicul Kuzman Kapidan din balada folclorică a lui Doicin bolnavul și din poemul „Serdarul"/„Serdariot" (1860) de Grigor Prlicev dar nu în ipostaza de haiduc, ci este utilizat doar motivul blestemului său de a nu putea muri într-o alegorie postmodernistă bazată pe motive mitologice și biblice.[53] Balada haiducească a lui Doicin bolnavul are, așa cum am menționat anterior, o circulație largă în Balcani, inclusiv în România.

În Turcia, Ylmaz Güney s-a specializat în anii `60 și `70 deopotrivă în interpretarea unor bandiți și regizarea unor filme despre aceștia. Deși aceste filme nu mai pot fi apreciate azi precum o făcea publicul local din epocă trebuie menționat că interpretând asemenea roluri Güney a impus pentru prima dată o vedetă cu o figură aspră în dauna junilor-primi. Un film precum *Elegie/ Agit* (1972), în care este deopotrivă regizor și interpret principal (în rolul șefului de bandă Cobanoglu), redă o poveste despre lăcomie, pericole, trădare și crime a unei bande de traficanți care se ascund într-o zonă inaccesibilă din munți. Pa lângă suspans regizorul utilizează în acst film și câteva imagini plastice care sugerează că asprimea mediului s-a transmis și locuitorilor. Deși în Turcia au fost realizate mai multe filme despre bandiți, inclusiv justițiari încă din anii `60, doar un film recent este notabil. *Banditul/ Eşkiya* (1996, R: Yavuz Turgul) poate fi considerat un film despre un haiduc târziu căci reprezintă o încercare de reconstituire a unei părți a vieții legendarului bandit Baran (interpretat de Sener Sen). „Eşkiya" înseamnă de fapt în turcă mai degrabă „brigand, haiduc" decât „bandit", deși pentru haiduc se utilizează uneori și termenul „haydut". Într-adevăr, Baran a fost un fel de bandit protector al săracilor în fruntea unei cete din Munții Cudi. Din film aflăm că tovarășii săi au murit în închisoare din cauza bolilor sau reglărilor de conturi iar el este eliberat după 35 de ani. Constată șocat că satul natal se află sub ape din cauza unui baraj așa că se hotărăște să plece la Istanbul pentru a se răzbuna pe Berfo, prietenul care l-a trădat și i-a furat-o pe Keje, iubita sa. În timpul călătoriei cu trenul ajută pe tânărul Cumali (Ugur Yücel) să scape de poliție și astfel cei doi se împrietenesc. Cumali îl ajută să se răzbune dar și complică lucrurile căci Baran e nevoit să ucidă un șef de bandă pentru a-și salva protejatul. Filmul îmbină aventurile și scenele violente cu umorul căci include confruntarea lui Baran cu lumea interlopă din Istanbul și comerțul cu

droguri iar codul său etic depăşit provoacă mirarea lui Cumali, care nu avea până atunci scrupule. Chiar şi comportamentul patern al lui Baran faţă de protejatul său devine uneori o sursă de comic. Deşi filmul s-a bucurat în Turcia de un enorm succes, el are destule defecte şi motivaţii inconsistente. Astfel, Keje, deşi s-a căsătorit cu Berfo, nu îi vorbeşte acestuia de 35 de ani. Realizatorul filmului încearcă astfel să susţină persistenţa iubirii ei pentru Baran dar o asemenea motivaţie adecvată unei balade este inacceptabilă în registrul unui film ce tinde spre thriller într-un Istanbul modern. Până la urmă însuşi Baran ajuns cu trenul la Istanbul este anacronic şi cam prea bătrân deşi apariţia lui atrage publicul local printr-o aură romantică.

NOTE

1. Juraj Jánošík (1688-1713) a fost un bandit slovac ale cărui fapte justiţiare de la începutul secolului 18 au intrat în folclorul slovac şi polonez. În Cehoslovacia au fost realizate trei filme cu titlul *Jánošík* în 1921 (R: Jaroslav Siakel), 1935 (R: Martin Fric), 1963 (R: Palo Bielik) iar în Polonia un film şi un serial în 1974 (R: Jerzy Passendorfer).
2. Hobsbawm, E. S. – *Bandits*, The Trinity Press, Worchester, Londra, 1969, p. 14. Un rebel malaezian, Sandokan, de extracţie nobilă (este fiul sultanului din Moulkarem) ca şi Robin Hood, apare în filmul *Sandokan, tigrul Malaeziei/ Sandokan, la tigre di Mompracem* (1963, Italia-Franţa-Spania, R: Umberto Lenzi) după romanul „*Tigrii din Mompracem*"/ „*Le tigri di Mompracem*" (1900) din ciclul „Piraţii din Malaezia"/ „Pirati della Malaesia" (1895-1913) de scriitorul italian Emilio Salgari (1862-1911). De fapt, filmul e urmat de alte câteva ecranizări ale unor romane cu Sandokan de Salgari, inclusiv un desen animat.
3. Ciorănescu, Alexandru – *Dicţionarul etimologic al limbii române*, Ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 2001, p. 388.
4. *Webster's New Collegiate Dictionary*
5. Hobsbawm, E. S. – *op. cit.*, p. 61-62.
6. În *Sărmanii flăcăi/ Szegenylegenyek* unor rebeli prinşi li se promite că vor fi recrutaţi în armata imperială austriacă dacă vor divulga numele conducătorilor. Mai mulţi sunt amăgiţi. Janos Gorbe (interpretat de Janos Gajdar) trădează dar gărzile austriece îl lasă să fie ucis de ceilalţi prizonieri.
7. Xenakis, Sappho – *The Challenge of Organized Crime to State Sovereignty in the Balkans: A Historical Approach*, Kokkalis Project, www.ksg.harvard.edu/ kokkalis/ GSW3/Sappho_Xenakis.html., p.1. Vezi şi Thomas Gallant – *Brigandage, Piracy, Capitalism and State-Formation: Transnational Crime from a Historical World Systems Perspective* – în Joshua Heyman, Allan Smart (coordonatori) – *States and Illegal Practices*, Ed. Berg Press, Londra, 1999. Nicolae Batzaria (1874-1952), un scriitor aromân din Macedonia ajuns senator în parlamentul otoman din 1908 şi ministru al lucrărilor publice în 1912, scria despre situaţia Macedoniei în 1907: „S-ar fi socotit ca descalificat acel locuitor al Macedoniei, care ajuns la o vârstă, când putea ţine o armă în mână sau chiar înainte de a atinge această vârstă, n-ar fi făcut parte din vreo asociaţie secretă şi nu s-ar fi remarcat prin ceva acte de curagiu." (*Din lumea Islamului*, Ed. Profile Publishing, Bucureşti, 2003, p. 14).
8. *Ibidem*, p.15 – „Au fost trei motive principale pentru care oamenii înarmaţi din regiune au respins încercările noilor state de a incrimina purtarea armelor: unu, nu erau siguri că statul avea atributele necesare (abilitatea suveranului de a furniza suficientă protecţie supuşilor), doi, noile state nu erau automat legitimate în ochii lor din cauza suportului pluralist prin care şi-au câştigat independenţa şi trei, pentru că purtarea armelor era văzută ca un obicei şi un drept din naştere, cu care nu trebuie nimeni să se joace."
9. Vezi filme ca *Highlander* (1986, SUA-M.Britanie, R: Russel Mulcahy), *Braveheart* (1995, SUA, R: Mel Gibson) şi *Rob Roy* (1995, SUA, R: Michael Caton-Jones)
10. Jelavich, Barbara – *Istoria Balcanilor*, vol.I, Institutul European, 2000, Iaşi, p. 83.
11. Hobsbawm, E.S. – op.cit., p. 64. Şi Charles Braudel se exprimă asemănător: „Întregul folclor iugoslav şi românesc este la fel de tixit cu poveşti haiduceşti şi cu proscrişi... Ca o revanşă împotriva stăpânului, împotriva dreptăţii sale şchioape, banditul, cam peste tot şi în toate timpurile, reprezintă un fel de cavaler

care ia apărarea nedreptăților." (*op. cit.*, vol. 4, p. 74)

12. Iorga, Nicolae – *Locul românilor în istoria universală*, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1985, p. 223, 226.

13. Milosevic-Djordjevic, Nada – *The Oral Tradition în The History of Serbian Culture*, Porthill Publishers, Edgware, Middlesex, 1995.

14. Călători străini despre ţările române, vol. II, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p. 449.

15. Vezi Amzulescu, Alexandru I. – prefaţă la *Toma Alimoş. Balade populare româneşti*, Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. X.

16. Cele două filme au fost considerate până de curând pierdute însă celui de-al doilea i-a fost găsită o copie în colecţia lui Parajanov. Vezi Sergei Parajanov. *Interview with Ron Holloway* în www.moon.yerphi.am/~parm/interv.htm şi www.parajanov.com. Tot la Kiev a mai fost realizat în 1959 *Haiducul de pe Ceremuş/ Oleksa Dovbuş* (R: Viktor Ivanov), despre eroul omonim de la începutul secolului 18 din Carpaţi, care redă revolta sa în fruntea cetei sale de 12 haiduci („oprişki" în ucrainiană) împotriva nobililor polonezi, dragostea pentru Mariczka, ca şi ritualuri ale populaţiei montane a huţulilor.

17. Dimaras, C. Th. – *Istoria literaturii neogreceşti,* Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1968, p. 231.

18. *Ibidem*, p. 315.

19. Evenimentele Eteriei au fost reflectate, însă în mod nefavorabil din perspectiva boierilor nevoiţi să plece în bejenie, şi în scrierile contemporane ale unor români: „T*ragodie sau mai bine a zice jalnica Moldovei întâmplare după răzvrătirea grecilor*" (1821) de Alexandru Beldiman (1760-1826) şi „*Jalnica cântare a lui Zilot*" (1823) de Zilot Românul (pseudonimul lui Ştefan Fănuţă, 1787-1853).

20. „Gorski vijenac" face referire la Marko Kraljević şi Novak Starina (Baba Novac).

21. Ms. francez 178 de la Biblioteca Academiei. Vezi şi Paul Cornea şi Elena Piru – *Documente şi manuscrise literare*, Ed.Academiei, Bucureşti, p. 13-53.

22. Ghica, Ion – *Scrisori către Vasile Alecsandri,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1986, p. 9, 157-165.

23. „*Aldo şi Aminta sau bandiţii*" de C. Boerescu are ca personaje principale „bravi", termen influenţat de limba italiană, în care haiducii sunt bandiţi în sens schillerian, adică luptători pentru emanciparea naţională. În „*Misterele Bucureştilor*" de G. Baronzi apar simpli delicvenţi dar şi haiduci, precum Dan Iordan. În „*Misterele Bucureştilor*" (1862) de Ioan M. Bujoreanu nu apar haiduci.

24. O culegere de literatură populară conţinând balade haiduceşti o reprezintă „*Gruia lui Novac*" (1914) de Petre Dulfu.

25. Volumele lui N.D. Popescu sunt „*Iancu Jianu*" (1869), „*Tunsu haiducul*" (1870), „*Domnul codrilor*" şi „*Domnul oraşelor sau Miul căpitan de haiduci*" (1871), „*Bujor haiducul*" (1872), „*O episodă din viaţa lui Radu Anghel*" (1873).

26. Cele două romane sunt inspirate mai ales de „*Letopisețul Țării Moldovei*" de cronicarul Grigore Ureche (c. 1590-c.1647) unde sunt pomenite faptele lui Ivan Potcoavă Creţul.

27. Savici, Anghelache – *Dolu maskata!, Brăila,* 1868, p. 8.

28. S-a remarcat că Iovkov s-ar fi inspirat direct în scrierea ciclului de povestiri „*Nopţi la hanul din Antimovo*"/ „*Veceri v Antimovskia han*" (1928) din „*Hanul Ancuţei*" a lui Mihail Sadoveanu. În perioada conceperii ciclului de povestiri Iovkov se aflase la Bucureşti, unde a lucrat la Legaţia Bulgariei (1920-1927). Vezi şi Laura Baz-Fotiade – *Prelegeri de literatură bulgară*, Universitatea din Bucureşti, 1979, p. 169-201.

29. Povestirea „*Cârjaliul*" a fost prima scriere în proză a lui Puşkin şi a fost elaborată în timpul exilului acestuia la Chişinău între 1820-1823, ca şi poezia „*Şalul negru*". Ambele se referă la haiduci. C. Negruzzi, care l-a cunoscut pe Puşkin la Chişinău, a publicat traducerile celor două scrieri în *Curierul de ambele sexe* (1837).

30. Karadjordje se refugiase între 1813-1817 în Basarabia, cu puţin înainte de exilul lui Puşkin la Chişinău (1820).

31. „*Pilotul de pe Dunăre*"/ „*Le beau Danube*"/ „Le Pilote du Danube" (1901) de Jules Verne. Vezi referirea la roman în **II. 1. Orient Express sau Midnight Express**.

32. Karl May – *Der Orientyzklus* (Durch die Wüste, Durch wilde Kurdistan, Von Bagdad nach Stambul, In der Schluchten des Balkan, Durch das Land der Skipetaren, Der Schut), 1881-1888. La noi, „*In der Schluchten des Balkan*" a fost publicat foarte recent sub titlul „*Prin prăpastiile Balcanilor*", Ed. Corint, 2004. Romanul „*Călăuza*"/ „*Der Schut*" a fost adaptat pentru ecran în coproducţia *Călăuza/ Der Schut* (1964, Germania-Franţa-Italia-Iugoslavia, R: Robert Siodmak).

33. Aceste filme sunt în ordine cronologică: *Haiducii* (1965), *Răpirea fecioarelor* (1967), *Răzbunarea haiducilor* (1968), *Haiducii lui Şaptecai* (1970), *Săptămâna nebunilor* (1971), *Zestrea domniţei Ralu* (1971), *Iancu Jianu haiducul* (1980), *Iancu Jianu zapciul* (1980), toate regizate de Dinu Cocea, *Drumul oaselor* (1980), *Trandafirul galben* (1982), *Misterele Bucureştilor* (1983), în regia lui Doru Năstase, *Masca de argint* (1984), *Colierul de turcoaze*

(1985) în regia lui Gheorghe Vitanidis, *Pintea* (1976), *Totul se plăteşte* (1987), în regia lui Mircea Moldovan, *Martori dispăruţi* (1988), regia Dan Mironescu şi Szabolcs Cseh, *Lacrima cerului* (1992), regia Adrian Istrătescu-Lerner, *Doi haiduci şi o crâşmăriţă* (1993), regia George Cornea.

34. Filmul bulgar de aventuri *Judecătorul/ Sădiata* (1986, R: Plamen Maslarov) aminteşte de *Săptămâna nebunilor*. În 1884 judecătorul dintr-un oraş bulgar şi patru patrioţi se confruntă cu o bandă în căutarea unei comori a beiului local. Patrioţii vin în oraş în căutarea aurului pentru a cumpăra arme în vederea unirii Rumeliei Orientale cu Bulgaria.

35. Finalul aminteşte de cel din filmul grecesc *Sulioţii/ Souliotes* (1972, R: Dimitris Papakonstantis) unde nevestele şi copiii adversarilor lui Ali Paşa (de fapt aromâni!) preferă să se arunce de pe stâncile muntelui Zalongos decât să cadă în mâinile turcilor.

36. Caranfil, Tudor-*Dicţionar de filme româneşti*, Ed. Litera Internaţional, Bucureşti – Chişinău, 2003, p. 212-213.

37. Voiculescu, Elefterie – *Buftea jubileu. Adevăruri dintr-un semicentenar de vise*, Ed Arvin Press, Bucureşti, 2003, p. 147-197.

38. Călinescu, G. – *op. cit.*, p. 509.

39. Piru, Alexandru – *Istoria literaturii române de la început până azi*, Ed. Univers,
Bucureşti, 1981, p. 155.

40. Cabel, Nicolae – Victor Iliu, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1997, p. 66-68.

41. După emigrarea regizorului Mihai Calic în 1971, acesta a fost scos de pe genericul filmului iar ca realizator a fost creditat directorul de imagine Vadim Derbeniov, aşa cum apare şi pe site-ul www. cinema.art.md

42. Plămădeală, Ana-Maria – *Remember: drama unor visători* în *Arta `93. Studii şi cercetări*, Ed. Litera, Chişinău, 1993, p.189-190.

43. Filmografi e filmit shqiptar, Ed. Botimet toena, Tirana, 2004.

44. Kărdjilov, Petăr, Ghenceva, Galina – *Bălgarski igralni filmi Tom I/ 1915-1948. Anotirana iliustrovana filmografia*, Ed. Dr. Petăr Beron, Sofia, 1987, p. 117.

45. N. Haitov a abordat adesea subiectul, scriind mai multe volume de povestiri dedicate exclusiv haiduciei precum „Haiduci"/ „Haiduti" (1963), „Comitagiii din Rodopi povestesc"/ „Rodopskite komiti razkazvat" (1972), ca şi eseuri „Haiduci"/ „Haiduti" (1960), „Femei haiduci"/ „Jeni haiduti" (1961), „Căpetenia de haiduci Rumena"/ „Rumena voivoda" (1968), „Căpetenia de haiduci Petko"/ „Kapitan Petko voivoda" (1987).

46. Naidenova, Vera – *Ekranizaţiata vecen spor?*, Ed. Nauka i izkustvo, Sofia, 1992, p. 19.

47. Vezi **IV. 5. Complexele şi mitologia rapidă**, nota 7 şi www.titra. net/news/zriteli.htm.

48. Koliodimos, Dimitris – *op. cit.,* p. 520.

49. Mitropoulos, Aglae – *Decouverte du cinema grec*, Ed. Seghers, Paris, 1968, p. 30, 129.

50. Volk, Petar – *Srpski film*, Institut za film, Belgrad, 1996, p. 264, 280, 652-653.

51. Kosanović, Dejan, Tucaković, Dinko – *Stranţi u raju. Koprodukţije i filmske usluge. Stranţi u jugoslovenom filmu. Jugosloveni u svetskom filmu*, Biblioteka Vek, Belgrad, 1998, p. 85.

52. Kosanović, Dejan – *Leksikon pionira i filmskih stvaralaca na tlu jugolovenskih zemalja 1896-1945*, Institut za film, Belgrad, 2000, p. 161-162.

53. În anul 2019, dorind să moară, Kuzman află că pe un zid sunt scrise toate ursitele. Descoperă că pentru a se elibera de blestem trebuie să se culce cu propria soră. Îşi urmează ursita şi moare. Kuzman reapare în partea a treia a filmului alături de Moş Crăciun ca un copil care îl ajută pe acesta să scrie ursita oamenilor pe zidul unui oraş. Vezi Cepincić, Miroslav – *Makedonskijot igran film*, Kniga vtora, Kinoteka na Makedonia, Skopje, 1999, p. 368, 569 şi *Katalog na naţionalniot filmski fond 1905-2000*, Kinoteka na Makedonija, Skopje, 2001, p. 233.

4. Al doilea război mondial naşte un nou gen local: filmele cu partizani

Kozara, tu nu ai nevoie de ploaie,
Căci te-a udat sângele eroilor.
Cât timp soarele va străluci pe cer
Kozara nu va fi îngenunchiată!

Cântec din filmul *Kozara*

Partizanii au reprezentat detaşamente de luptă în spatele frontului, de gherilă, în teritorii ocupate[1]. Ei au acționat în special în al doilea război mondial împotriva ocupanților germani şi a aliaților acestora. Termenul „partizan" a fost utilizat, inclusiv în filme, mai ales pentru rezistența antifascistă dominată de comuniști în țări precum URSS, Iugoslavia, Albania şi Italia. Pentru a numi luptătorii din rezistență termenul a fost utilizat încă din 1789 pentru rebelii din războiul de independență al SUA[2] dar a fost asociat ulterior mai ales cu rezistența comunistă deoarece a fost preluat de comuniști. Au fost numiți astfel chiar membrii grupurilor de luptători bolşevici care au luptat în teritoriile controlate de adepții țarului şi trupele străine. Este semnificativ faptul că încă din 1924 a apărut în URSS un film cu titlul *Partizanii roşii/ Krasnîie partizani* (R: Viaceslav Viskovski). În alte părți în locul termenului partizani au fost preferați spaniolul „guerrilla", „rezistență" sau luptător din „maquis" („desiş" în idiomul corsican) în Franța etc. În unele țări ocupate, precum Iugoslavia, Albania şi mai ales Grecia au existat chiar două „rezistențe", una „comunistă" şi alta „regalistă" (în Iugoslavia) sau „de dreapta" (în Grecia şi Albania). Aceste grupări au avut ciocniri încă din timpul războiului iar în Grecia între 1946-1949 a urmat un război civil, în care comuniştii, din nou în ilegalitate, au continuat să lupte împotriva forțelor guvernamentale. Balcanii au o tradiție a rezistenței şi luptei de gherilă pe care au ilustrat-o haiducii în secolele 15-20 (Vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**) dar chiar şi desfăşurarea primului război mondial. În 1915, copleşită numeric, armata sârbă s-a retras de pe teritoriul național în Albania şi apoi în Insula Corfu. La fel, în noiembrie 1916 guvernul şi armata română au părăsit Bucureştiul în fața iminentei ocupații şi s-au retras în Moldova.

Proliferarea filmelor cu partizani în Iugoslavia şi Albania se justifică asemănător cu cea a filmelor cu haiduci. Dacă ultimele reprezentau un fel de corespondent al filmelor de capă şi spadă şi ilustrau rezistența în timpul lungii stăpâniri otomane, filmele cu partizani au avut un rol similar, ba chiar mai complex. Rapidele destrămări ale Iugoslaviei şi Albaniei în urma atacurilor armatelor Axei, ca şi ocupația, erau relativizate prin evocarea rezistenței iar partidele comuniste apăreau ca restauratori ai statului, în plus într-o ipostază eroico-aventuroasă. De aceea, „lupta împotriva puterilor Axei şi fasciştilor autohtoni a devenit cea mai importantă temă filmică în ceea ce priveşte numărul de filme produse în statele balcanice"[3] În cazul Iugoslaviei chiar evocarea rolului lui Tito sau operațiunile de tip comando corespundeau adevărului istoric şi nu întâmplător acestea au apărut şi în coproducții cu țări occidentale. În Grecia lucrurile au evoluat diferit căci luptătorii de stânga din rezistență, deşi preponderenți în timpul ocupației, au avut de înfruntat apoi forțele guvernamentale într-un război civil. De aceea, producțiile greceşti sunt mai puțin numeroase şi înfățişează mai ales destine individuale adesea prezentate melodramatic, evitând de cele mai multe ori să se refere la împărțirea rezistenței între luptători de stânga şi de dreapta. Şi în filmele iugoslave şi albaneze apar referiri şi la cetnici

sau ustaşi, respectiv la balişti, iar istoria Balcanilor în cel de-al doilea război mondial este destul de complexă şi puţin cunoscută astfel încât se impune o scurtă explicaţie.

În al doilea război mondial Peninsula Balcanică a ajuns rapid sub stăpânirea puterilor Axei şi a aliaţilor locali ai acestora. Cu puţin înainte de ocuparea Iugoslaviei, pe 10 aprilie 1941, puterile Axei au proclamat statul liber Croaţia. Pentru a compensa pierderea Dalmaţiei noul stat a primit Bosnia şi Herţegovina. Mussolini l-a ales ca prim ministru pe Ante Pavelić (1889-1959), conducătorul Ustaşei. În mai 1941 noului stat i s-a atribuit un rege în persoana prinţului Aimone de Savoia, duce de Spoletto. Deşi acesta şi-a luat numele de Tomislav, nu-şi vizitase încă regatul. O parte dintre ustaşi au fost integraţi în Garda Casei sau domobrani, un corp de armată regulată, şi trimişi spre instruire militară în Germania. În 1943 după capitularea Italiei, Croaţia a preluat litoralul dalmat cu excepţia Istriei şi a Rijekăi. În Iugoslavia situaţia a rămas complicată chiar după capitularea armatei şi fuga regelui Petar II Karadjordjević. Cea mai mare parte a Macedoniei a fost cedată Bulgariei, Ungaria a obţinut o parte din Voievodina dar şi Bacika şi Baranja, o altă parte din Voievodina a revenit minorităţii germane, Kosovo împreună cu o parte din Muntenegru şi vestul Macedoniei au revenit protectoratului italian al Albaniei, Slovenia a fost împărţită între Germania şi Italia, Dalmaţia a fost luată de Italia. În Muntenegru italienii au încercat instaurarea unui guvern-marionetă. În iulie 1941 a izbucnit aici o revoltă înăbuşită de italieni cu ajutorul albanezilor. Resturile Serbiei au avut un guvern sârb al generalului Milan Nedić, impus de germani. A existat şi o grupare a fasciştilor sârbi, Zbor (Consiliul) condusă de Dimitrije Ljotić şi ai căror membri erau cunoscuţi drept dobrovolţi (voluntari) sau ljoticevţi. Regele Petar şi emigranţii de la Londra au organizat un guvern în exil în frunte cu generalul Duşan Simović iar din 1942 cu istoricul Slobodan Jovanović. Capitularea rapidă şi neocuparea efectivă a întregului teritoriu al Iugoslaviei au favorizat constituirea gherilelor. Colonelul Dragoljub (Draja) Mihajlović (1893-1946), numit ministru de război, a organizat în mai 1941 detaşamente de gherilă formate exclusiv din sârbi, fidele acestui guvern în exil. El şi-a numit forţele cetnici, evocând luptătorii din timpul dominaţiei otomane. Mişcarea de rezistenţă a partizanilor, condusă de croato-slovenul Iosip Broz avea în schimb susţinători în aproape toate etniile. Noile directive ale Kominternului şi indicaţiile guvernului britanic au dus la început la încercări de colaborare între partizani şi cetnici. Mutarea unor unităţi germane pe frontul de Est şi rămânerea unor forţe italiene, bulgare şi germane mai reduse şi fără experienţă de luptă i-a determinat pe germani să adopte împotriva rezistenţei politica represiunilor. Conform unei directive germane din septembrie 1941 trebuiau ucişi o sută de ostatici pentru fiecare soldat ucis şi cincizeci pentru fiecare rănit. În octombrie 1941 la Kraguevaţ au fost ucişi zece militari germani şi răniţi alţi douăzeci şi şase. Drept represalii, au fost împuşcaţi 7.000 de locuitori, indiferent de vârstă. În noiembrie 1942 partizanii au organizat o conferinţă la Bihać unde au constituit o autoritate centrală-Consiliul Antifascist de Eliberare (AVNOJ), format din 54 de reprezentanţi din diverse zone ale ţării. O a doua conferinţă a avut loc în noiembrie 1943 la Jajce. AVNOJ a fost declarat noul guvern al Iugoslaviei, dr. Ivan Ribar a fost ales preşedinte iar conducătorul forţelor armate, Iosip Broz Tito, a devenit mareşal. În primăvara lui 1944 guvernul britanic a început să sprijine exclusiv pe partizani căci cetnicii stăteau mai mult în expectativă sau chiar colaboraseră cu germanii şi ustaşii împotriva partizanilor. În mai 1944 germanii au atacat puternic din aer cartierul general al lui Tito astfel încât acesta a fost evacuat cu avionul în Italia şi apoi în Insula Vis, controlată de britanici. Britanicii au făcut presiuni asupra regelui să-l înlăture pe Mihailović şi să formeze un guvern capabil să se înţeleagă cu partizanii. În iunie 1944 a fost ales dr. Ivan Şubaşić, reprezentant al Partidului Ţărănesc Croat. El a semnat cu Tito în Insula Vis un acord prin care AVNOJ trebuia recunoscut ca guvern iar chestiunea monarhiei să fie rezolvată după război. Tito s-a întâlnit cu Churchill la Neapole în august 1944 dar în septembrie a plecat cu avionul la Moscova. Stalin a acceptat ca Belgradul să fie eliberat de partizani, lucru care s-a întâmplat în octombrie, în schimb trupele sovietice au traversat Iugoslavia spre Austria. În primăvara anului 1945 trupele străine părăsiseră Iugoslavia dar partizanii au continuat să lupte cu rămăşiţele cetnicilor, cu ustaşii[4], cu susţinătorii lui Nedić şi ai lui Ljotić. În Macedonia, în toamna

anului 1941, au fost organizate detaşamente de partizani sub conducerea lui Lazar Kolişevski. Forţele de ocupaţie bulgare le-au anihilat rapid iar Kolişevski este arestat şi condamnat la moarte. În 1943 a fost luată decizia înfiinţării unei republici autonome macedonene în viitoarea federaţie iugoslavă iar un an mai târziu a fost ales ca preşedinte Metodia Andonov-Cento, un lider necomunist al rezistenţei. Tito l-a trimis în Macedonia pe Svetozar Vukmanović-Tempo. Noi unităţi de partizani au fost formate sub conducerea lui Cento, comunistului Kuzman Iosifoski şi a generalului Mihailo Apostolovski. Deşi Tito şi Tempo s-au opus, nedorind să aibă conflicte cu grecii, unităţile lui Cento au intrat pe teritoriul grec, au ajuns la Salonic şi s-au luptat cu armata bulgară. În 1944 armata bulgară de ocupaţie s-a retras iar Macedonia sârbească a intrat sub controlul partizanilor iugoslavi.

Albania a fost ocupată de armata italiană în aprilie 1939. Rezistenţa colonelului Abas Kupi i-a permis regelui Zog să se refugieze dar în 1940, la rândul său, a fost nevoit să fugă în Turcia. A fost adus în Iugoslavia de către englezi şi a organizat o rezistenţă în nord care sprijinea revenirea regelui[5]. În timp, principalele forţe de rezistenţă ale albanezilor au fost reprezentate de Frontul Naţional (Balli Kombëtar) şi partidul comunist albanez. Primii aveau susţinători mai ales în mediul rural iar comuniştii în oraşe. Balli Kombëtar a fost fondat în octombrie 1942 sub conducerea lui Ali Klissura şi Midhat Frashëri. Majoritatea membrilor acestei formaţiuni erau liberali şi naţionalişti care se împotriveau revenirii regelui Zog şi doreau păstrarea graniţelor din 1941 care includeau Kosovo şi vestul Macedoniei. La începutul războiului comuniştii albanezi erau divizaţi în opt grupuri, inclusiv două troţkiste. În octombrie 1941 Tito i-a trimis pe Dušan Mugoša şi Mladen Popović, care au contribuit la o reconciliere care l-a adus în fruntea partidului pe Enver Xoxha. Sub îndrumarea iugoslavilor a fost constituit un front popular – Mişcarea de Eliberare Naţională (LNC) – dominat de comunişti. În martie 1943 majoritatea detaşamentelor de partizani erau sub controlul LNC. În august 1943, la solicitarea aliaţilor, liderii LNC şi Balli Kombëtar s-au întâlnit la Mukaj unde au înfiinţat Comitetul de Salvare a Albaniei. O neînţelegere a rămas în privinţa viitorului regiunii Kosovo. La început s-a căzut de acord asupra necesităţii unui viitor plebiscit în regiune dar venirea lui Svetozar Vukmanović – Tempo din partea lui Tito a determinat LNC să denunţe acordul. În septembrie 1943 Italia a capitulat. Partizanii au avut şi aici prilejul să captureze armament înainte ca o divizie de paraşutişti germani să ocupe Tirana. Noua administraţie germană a promis independenţa ţării, a numit o regenţă şi a acordat sprijin pentru anexarea regiunii Kosovo. Germanii au contribuit chiar la exterminarea şi expulzarea sârbilor din regiune. Balli Kombëtar a colaborat cu noul guvern de la Tirana iar Abas Kupi a format o nouă organizaţie – Legalitatea, opusă atât Balli Kombëtar cât şi LNC, beneficiind de ajutorul clanurilor din nord, susţinătoare ale întoarcerii regelui Zog, a cărui camarilă nu era însă susţinută de aliaţi. În mai 1944 tot mai puternicul LNC a organizat o conferinţă la Permët, unde a înfiinţat Consiliul Antifascist de Eliberare Naţională, condus de Enver Xoxha. O a doua întrunire, în octombrie 1944 la Berat, a înfiinţat şi un guvern provizoriu. Când trupele germane s-au retras, LNC a preluat puterea.

Grecia a fost mai întâi atacată fără succes de italieni în octombrie 1940 dar a fost ocupată de Germania în aprilie 1941. Regele Ghiorghios II de Glückburg a fugit şi a format un guvern în exil la Londra, în condiţiile în care majoritatea liderilor republicani erau deja în exil iar cei ai partidului comunist (KKE) în închisoare. După victoriile britanice în Africa de Nord se constituie în Egipt şi o armată grecească sub comandament britanic. Guvernul din exil era republican dar nu avea legături directe cu rezistenţa armată din ţară, ci prin intemediul britanicilor. Puterile Axei au acordat Bulgariei litoralul Traciei şi o mică parte din Macedonia grecească, Germania a păstrat controlul asupra Atenei, Macedoniei greceşti şi Cretei, asupra câtorva insule lângă coasta Turciei şi a unei fâşii în Tracia la graniţa cu Turcia, iar Italia a preluat spre administrare cea mai mare parte a ţării. La Atena a fost instalată o administraţie care coopera cu puterile Axei, condusă succesiv de generalul Ghiorghios Tsolakoglou, I.Logothetopoulos şi D.Rallis. Regentul Damaskinos, arhiepiscop al Atenei, şi-a păstrat funcţia şi a putut acorda pe ascuns ajutor britanicilor. KKE fusese grav lovit în timpul dictaturii generalului Metaxas (1936-1941), în plus contribuise la scăderea popularităţii sale

şi hotărârea Kominternului de a înfiinţa un stat al Macedoniei. În contextul foametei care a afectat Grecia după ocupaţie a reînceput să aibă aderenţi. Nikos Zachariadis a fost lider al KKE între 1931-1941 şi 1945-1956. În perioada internării acestuia în lagărul de la Dachau s-a distins Ghiorghios Siantos. În toamna lui 1941 a fost înfiinţat Frontul de Eliberare Naţională (EAM), controlat de comunişti deşi foştii lideri ai KKE nu au solicitat funcţii, dar care includea mulţi republicani şi foşti oponenţi ai lui Metaxas. În vara anului 1942 a început să acţioneze Armata Populară de Eliberare Naţională (ELAS) aflată în strânsă legătură cu EAM. În septembrie 1941, sub conducerea colonelului Napoleon Zervas, a luat fiinţă cel mai puternic rival al EAM-ELAS, Liga Naţională Grecească Republicană (EDES), cu baza în nord-vestul ţării. Acesta recunoştea autoritatea liderului republican generalul Plastiras, aflat în acel moment în exil în Franţa. Un al treilea grup, mai puţin important, Liga Eliberării Naţionale şi Sociale (EKKA), cu o orientare republicană şi liberală, în frunte cu colonelul Dimitrios Psaros, a fost înfiinţat la începutul anului 1943. La sfârşitul lui septembrie 1942 britanicii au paraşutat trupe care au organizat sabotaje şi apoi au încercat să unifice mişcările de rezistenţă greceşti. În iulie 1943 britanicii au dus cu avionul la Cairo şase reprezentanţi ai ELAS, EDES şi EKKA. Nu s-a ajuns la o înţelegere deoarece regele Ghiorghios II nu dorea să se organizeze un plebiscit în problema monarhiei înainte de întoarcerea sa în ţară. După capitularea Italiei, EAM-ELAS a obţinut echipament suficient încât nu a mai depins prea mult de ajutoarele britanice şi a încercat să-şi înlăture rivalii. În vara anului 1943, ca reacţie la acţiunile violente fratricide, generalii Pangalos şi Gonatas s-a alăturat batalioanelor de securitate înfiinţate în timpul regimului de ocupaţie. În octombrie 1943 EAM-ELAS a atacat detaşamentele rivale pentru a obţine controlul deplin asupra ţării înainte de sosirea trupelor aliate. Acesta a fost începutul războiului civil care avea să dureze până în 1949. În februarie 1944 englezii au mediat un armistiţiu. În martie 1944 EAM a înfiinţat Comitetul Politic de Eliberare Naţională (PEEA). Era conceput ca o autoritate opusă guvernului în exil de la Londra. În mai 1944 social-democratul Ghiorghios Papandreu a organizat o conferinţă în Liban la care au participat douăzeci şi cinci de delegaţi repezentând toate partidele importante şi organizaţiile de rezistenţă, inclusiv ELAS, PEEA, EAM şi EKKA. S-a decis formarea unui guvern de coaliţie dar la întoarcere poziţiile delegaţilor PEEA şi EAM au fost contestate, astfel încât acestea nu şi-au ocupat imediat ministerele. Abia în septembrie, la insistenţa reprezentantului URSS, EAM şi-a ocupat posturile. În iulie ei semnaseră şi acordul de la Caserta prin care toate detaşamentele de partizani au trecut sub autoritatea guvernului. În septembrie 1944 trupele germane au început să se retragă iar pe 12 octombrie au părăsit Atena. Câteva zile mai târziu au sosit trupe britanice. ELAS nu a acceptat pierderea ponderii în noul guvern. Treptat, ELAS a devenit exclusiv comunist şi a început un război civil încheiat abia în 1949.[6]

Între primii conducători ai statelor comuniste au fost chiar conducători ai partizanilor (Iosip Broz Tito, Ivan Ribar, Enver Xoxha, Todor Jivkov, Vasil Kolarov, Lazar Kolişevski) dar şi alţi militanţi comunişti ilegalişti (Gheorghe Gheorghiu-Dej, Gheorghe Niculescu-Mizil), socialişti (Ştefan Voitec, Corneliu Mănescu, Ion Gheorghe Maurer), luptători în Spania (Valter Roman, Mehmet Shehu) sau membri ai Cominternului rezidenţi o vreme la Moscova (Ghiorghi Dimitrov, Vălko Cervenkov, Ana Pauker, Emil Bodnăraş). În Grecia, comuniştii, deşi au avut o contribuţie importantă la rezistenţă, nu au ajuns la putere, ba chiar au declanşat războiul civil încheiat abia în 1949. În statul intrat în zona de influenţă occidentală, liderii comunişti au murit fără glorie în războiul civil sau în exil[7]. O soartă asemănătoare au avut-o şi un lider necomunist al rezistenţei din Iugoslavia, macedoneanul Metodia Andonov-Cento[8], ca şi dizidentul comunist muntenegrean Milovan Djilas[9]. În schimb, liderii socialişti sau de dreapta din Grecia s-au bucurat de autoritate şi onoruri. Ghiorghios Papandreu a fost de trei ori prim ministru şi a întemeiat o dinastie în fruntea socialiştilor eleni iar Nikos Plastiras, care activase în exil, a ajuns la rândul său de trei ori ministru.

În Bulgaria rezistenţa antifascistă a început târziu şi a avut o amploare scăzută. Explicaţiile sunt numeroase: Bulgaria îşi rezolvase cu ajutorul Axei revendicările teritoriale, armata era aproape intactă căci nu participase la campania din Rusia sau în alte lupte de amploare, partidul comunist bulgar îşi avea majoritatea liderilor în închisoare

iar pe de altă parte Kominternul susținea instituirea unui stat macedonean, lucru care a dus la o popularitate scăzută a comuniștilor bulgari și la conflicte cu comuniștii greci și iugoslavi. Abia din februarie 1943 au apărut mici detașamente înarmate în munți. Se estimează că în septembrie 1944, când mișcarea antifascistă ajunsese la apogeu, erau între opt și zece mii de partizani. Deși contribuția lor a fost modestă, activitatea lor a devenit parte integrantă a mitologiei comuniste bulgare[10]. Ca și în Grecia sau Bulgaria, partidul comunist a fost interzis de guvernele de la București din cauza acceptării tezelor Kominternului conform cărora după 1918 România a devenit un stat multinațional iar sarcina comuniștilor era de a sprijini aceste naționalități până la desprinderea de statul român. Încercările de opoziție față de aceste viziuni au culminat în următorii ani cu arestarea la Moscova a unor membri, eliminarea treptată din conducere a românilor și înlocuirea acestora cu lideri din cadrul minorităților naționale și apoi exclusiv cu secretari generali străini rezidenți la Moscova, care transmiteau directivele de acolo. Ana Pauker era fiică de rabin, Emil Bodnăraș era ucrainean, Vasile Luca – secui. Aceștia au fost parașutați în țară abia după 23 august 1944. Pe de altă parte, alți lideri precum Gheorghe Gheorghiu-Dej erau în închisori. De aceea, deși după război propaganda comunistă a susținut că au existat puncte de rezistență armată antifascistă în munți, în afara presei ilegale și a unor sabotaje, principala acțiune a comuniștilor a fost reprezentată de participarea la insurecție și la primul guvern pro-aliat. În acest guvern al generalului Constantin Sănătescu a intrat cu portofoliul de ministru al justiției Lucrețiu Pătrășcanu, singurul comunist care nu fusese închis sau instruit la Moscova.

Este interesant că primul film din Balcani în care au apărut partizani a fost realizat în Bulgaria. Este vorba despre *Lupta pentru fericire/ Borba za ştastie* (1946, R: Ivan Ficev). Cu puțin înainte de insurecția de la 9 septembrie 1944 un sculptor lucrează la statuia libertății și împreună cu sora lui balerină și iubita cântăreață într-un bar de noapte confecționează manifeste antifasciste. Sunt arestați dar, tocmai când își așteptau sentința, partizanii care au coborât din munți, îi eliberează din închisoare. Povestea dragostei și a activității ilegale a unor tineri intelectuali amintește întrucâtva de cea dintr-un film de referință de mai târziu, *Anii de piatră/ Petrina Chronia* (1985, Grecia), dar apropierea de opera lui Pantelis Voulgaris li s-ar putea părea uneora jignitoare pentru cel din urmă. Filmul bulgar rămâne o melodramă artificială, absolut neconvingătoare, al cărui final constă într-o îmbrățișare căreia i se juxtapun secvențe documentare înfățișând întâmpinarea entuziastă a partizanilor și Armatei Roșii de către populația Sofiei. Este evident vorba despre o însăilare grăbită, circumstanțială, astfel încât singurul său merit rămâne anterioritatea față de celelalte filme cu partizani. Chiar și în anul apariției, filmul a fost considerat „o încercare ignorantă și, mai important, falsă"[11]. Un film aceptabil și reprezentativ pentru situația partizanilor în Bulgaria este *Al optulea/ Osmiat* (1969, R: Zako Heskia), inspirat de figura reală a partizanului Ciociulu Un avion parașutează luptători antifascişti în Bulgaria. Al optulea parașutist este cel care va înființa și conduce o unitate de partizani. El însuși va dovedi calități deosebite reușind să se strecoare incredibil printre inamici. Însă partizanii au și o problemă căci au motive să considere că există un trădător printre ei. Inițial este acuzat un nevinovat, apoi este descoperit adevăratul vinovat și executat. Grupul se confruntă cu trupele din satul învecinat, conduse de colonelul Gatev. Partizanii învinge apoi se pregătesc să continue lupta.

Importanța mișcării de partizani în Iugoslavia este probată și de faptul că primele trei filme de ficțiune din această țară realizate după al doilea război mondial au fost exclusiv filme cu partizani: *Slavița* (1947, R: Vjekoslav Afrić), *Un popor trăiește/ Živjece ovaj narod* (1947, R: Nikola Popović) și *Tinerețe nepieritoare/ Besmrtna mladost* (1948, R: Vojislav Nanović). În *Slavița,* eroina omonimă (interpretată de Irena Kolesar), împreună cu prietenul ei, Marin, și alți pescari ascund de soldații italieni vasul de pescuit pe care tocmai l-au terminat. Sunt arestați dar partizanii îi eliberează. Slavița se alătură partizanilor dar moare într-o luptă pe mare. În memoria ei camarazii dau numele ei vasului pe care a luptat. De fapt, se poate spune că *Slaviței* îi precede *Inocență neprotejată/ Nevinost bez zaştite* (1942, R: Dragoljub Aleksić), o melodramă naivă a unui artist de circ care a înregistrat inclusiv scene de luptă cu aparatură capturată de la

germani. Inițiativa lui Aleksić a fost evocată în 1968 de Duşan Makavejev într-un un documentar care păstrează titlul filmului din 1942 şi care amestecă imagini de epocă şi interviuri cu realizatorii încă în viață. Probabil cel mai important film cu partizani, nu numai din Iugoslavia, este *Kozara* (1963, R: Veljko Bulajić). Acțiunea are loc în iunie 1942 în Bosnia când armatele generalului Stahl şi detaşamente de ustaşi şi cetnici încearcă să lichideze partizanii de pe muntele Kozara. Filmul începe cu gros planuri ale desfăşurării trupelor germane şi ale ustaşilor care înconjoară Kozara. Apoi sunt înfățişați sătenii din Dragojevo care trebuie să se hotărască dacă rămân sau pleacă. Majoritatea pleacă pe munte unde sunt protejați de partizanii conduşi de Vukşa şi Ahmet. Ies în evidență mai multe personaje: Vukşa (Bert Soflar), care a luptat în Spania şi cântă la un moment dat în spaniolă, perechea dintre adjunctul său Ahmet (Mihajlo Kostić-Pljaka) şi curiera Zlata, perechea de țărani tineri Mitar (Ljubişa Samardzić) şi Milja, bătrânul Obrad (Dragomir Felba), tatăl lui Mitar, poetul cu ochelari Joja, răzvrătitul Jakov, Andja şi copiii ei etc. După un marş nocturn, desculți pentru a nu fi auziți şi după o luptă, o parte din partizani şi săteni ies din împresurare. Zlata murise, iar acum cade doborât de o mitralieră şi Ahmed. Când Vukşa explică detaşamentului că vor trebui să se întoarcă şi să scoată din împresurare şi pe ceilalți săteni, mai mulți protestează, în frunte cu Jakov. Când un partizan spune că familia lui a rămas pe munte iar altul că el nu are familie dar că ascultă ordinele, Jakov refuză să predea puşca şi rămâne, spunând că nu vrea să destrame detaşamentul. Detaşamentul pleacă dar, când Vukşa le spune că va trebui să se răspândească, Jakov protestează din nou. Vukşa cere să fie judecat pe loc şi împuşcat dar Jakov îl linişteşte. Moare Andja, Mitar e împuşcat pe când proteja un grup de țărani în care era şi tatăl său, apoi este omorâtă şi Milja care nu a putut îndura ruşinea violului la care fusese supusă de un ustaş şi moartea logodnicului. În final, după o imagine panoramică cu o pajişte plină de trupuri şi corbi croncănitori care se rotesc deasupra, comandantul rănit ordonă un moment de reculegere şi apoi un cântec. Partizanii încep să cânte chiar despre Kozara. Compoziția filmului constă în alternarea imaginilor panoramice cu desfăşurarea de trupe ale germanilor şi ustaşilor, cu convoaiele de camioane şi tancuri care sosesc sau raidul avioanelor care bombardează muntele, în timp ce sătenii refugiați sunt înfățişați mai întâi într-un convoi însoțiți de animale dar după ce ei ajung la adăpostul arborilor de pe munte împreună cu partizanii, sunt înfățişați doar în scene care dezvăluie destinele individuale. Astfel, se acumulează scene dramatice în care sunt implicați țăranii şi cele de eroism ale partizanilor. Sunt impresionante secvența în care un țăran îi cere iertare vecinului pentru că a intrat cu plugul în ogorul acestuia; cea în care Obrad vrea să sacrifice boul vecinului Sorga iar acesta protestează dar tace când intervine soția; alta în care Andja îşi îndeamnă copiii mai mari să fugă iar după ce e rănită, îşi înveleşte sugarul în frunze, cea când Obrad îşi jeleşte fiul căzut şi mai ales scena în care un partizan ascuns într-o vizuină cu fiul Andjei ține în gură o grenadă dezamorsată, cu o mână astupă gura copilului iar cu palma dreaptă, din care curge sânge, împinge țepuşa unui soldat german care căuta adăposturile subterane. Acest film în alb/ negru nu prezintă înfruntarea total maniheist căci Joja e nevoit la un moment dat să-i oprească pe țăranii care îi băteau pe prizonierii germani şi mai există o scenă cu un soldat german orbit de suflul unei explozii care merge lovindu-se de copaci. Totuşi, pe lângă doza prea mare de patetism există şi alte stângăcii. Când partizanii trag cu puştile, toți germanii mor instantaneu, astfel primii pot înainta, în schimb, când partizanii sau țăranii sunt împuşcați, ei mai mai au timp pentru gesturi teatrale şi grimase de durere. Ahmet, de pildă, ia un pumn de țărână iar Mitar se rostogoleşte la vale şi moare abia când soseşte iubita lui, Milja. Tatăl lui, Obrad, are timp chiar să cânte de jale până când sosesc germanii. Deşi motivate de inferioritatea tehnică, situațiile în care partizanii rezolvă ambuscadele cu o grenadă iar germanii cu mitraliera, se repetă de câteva ori redundant. În mod similar, deşi partizanii şi țăranii se găsesc pe munte, ajung acolo şi tancurile germane. În schimb, țăranii utilizează pe ploaie patru umbrele în scena în care comandantul hotărăşte încercarea de a ieşi din împresurare desculți pe timpul nopții.

În următoarele filme cu partizani se înregistrează participarea unor cineaşti străini şi evocarea figurii lui Tito. *Bătălia de pe Neretva/ Bitka na Neretvi/ La battaglia della Neretva/ Schlacht der Neretva* (1969, Iugoslavia-SUA-Italia-Germania, R: Veljko Bulajic) are o distribuție impresionantă: Serghei Bondarciuk (Martin, un ofițer de artilerie impulsiv), Yul Brynner (Ivan Vlado, un expert în explozii), Anthony Dawson (generalul Morelli), Milena Dravić

Scenă din *Bătălia de pe Neretva*

Scenă din *Valter apără Sarajevo*

(Nada), Boris Dvornik (Stipe), Curd Jürgens (generalul Lohring, un nazist convins), Sylva Koscina (Daniţa), Hardy Krüger (colonelul Kranzer), Franco Nero (Michael Riva, un căpitan italian care nu crede în fascism), Ljubişa Samardzic (Novak), Orson Welles (un senator cetnic), Velimir Bata Živojinović (Stole). Filmul redă un episod dramatic al celui de-al doilea război mondial din ianuarie 1943 când germanii şi aliaţii acestora, temându-se de o debarcare în Balcani, au încercat lichidarea partizanilor. Aceştia sunt nevoiţi să se retragă în defileul râului Neretva pe un pod către munţi în Bosnia din cauza atacului concentrat al aviaţiei germane, infanteriei italiene şi al cavaleriei cetnicilor. În plan secund apar destine individuale precum cele ale fraţilor Novak şi Daniţa, ultima îndrăgostită de ofiţerul Ivan. Personajele sunt în convenţionale cu excepţia căpitanului italian Riva (interpretat de Franco Nero), care trece de partea partizanilor. Cetnicii apar ca nişte sălbatici a căror cruzime ajunge la extrem într-o scenă în care îl ucid pe unul din liderii lor, senatorul cetnic interpretat de Orson Welles. Doar partizanii apar umani şi eroici în scenele în care mor pe rând. În schimb, Bulajic reuşeşte să utilizeze adecvat tancuri şi avioane din al doilea război mondial şi câteva mii de figuranţi pentru a reda scene de luptă impresionante, ultima care are loc în mod ironic într-un cimitir. Pentru asemenea merite filmul a fost nominalizat în 1970 la premiul Oscar.

Valter apără Sarajevo/ Valter brani Sarajevo (1972, R: Harjudin Krvavaţ) şi *Sutjeska* (1973, R: Stipe Delić) îl evocă chiar pe Tito, în al doilea film el apărând chiar ca personaj, interpretat de Richard Burton. De notat este că în acest al doilea film la scenariu au contribuit Serghei Bondarciuk şi Wolf Mankovitsch, muzica îi aparţine lui Mikis Theodorakis iar într-un rol de femeie-partizan apare Irene Papas. Filmul a fost urmat de un serial omonim în 1974, în care au rămas o bună parte din interpreţii locali dar nu şi cei străini. Mai pot fi menţionate producţiile locale *Republica de la Uzice/ Uzicka republika* (1974, R: Živorad Žika Mitrović) sau coproducţii precum *Partizanii/ Partizani/ Tactical Guerilla* (1974, SUA-Iugoslavia-Liechtenstein, R: Stole Janković), în care apar Rod Taylor, Adam West, Brioni Farrell. Deşi filmul conţine mai multe scene de luptă cu tancuri, avioane şi vase, avem de-a face mai degrabă cu o melodramă în care destinul joacă feste protagoniştilor. În 1941 Marko (interpretat de Rod Taylor), care şi-a terminat studiile în SUA, se întoarce în Iugoslavia. Căpitanul Kohler (Adam West) îşi descoperă iubita adolescenţei, Anna Kleitz (Brioni Farrell) printre evreii trimişi spre lagăre. Oamenii lui Marko atacă vasul cu prizonieri iar Anna îl ajută pe Kohler să scape. Anna e salvată de partizani şi se îndrăgosteşte de Marko. Urmează după câteva luni o luptă a partizanilor cu trupele lui Kohler pe un râu. Totuşi, şi producţia autohtonă *Împuşcătura/ Istrel/ Pucanj* (1972, R: Branko Ivanovski-Gapo) are în prim-plan o poveste de dragoste, de data aceasta fără happy-end în spirit american, pe fondul luptei de partizani din Macedonia împotriva ocupaţiei bulgare, înfăţişate şi în ipostaza încercării de a înăbuşi conştiinţa naţională.

Lupul de pe Prokletija/ Uka i Bjeshkëve të nemura/ Vuk za Prokletija (1968, R: Miomir Stamenković) reprezintă primul film albanez de ficţiune. Acest film realizat în Kosovo cu o variantă în limba albaneză, interpreţi şi personaje albaneze, este precedat de coproducţia albanezo-sovietică *Skanderbeg/ Skenderbeu/ Velikii voin Albanii Skanderbeg* din 1953 în regia lui Serghei Iutkevici, considerată îndeobşte primul film de ficţiune albanez şi, bineînţeles, *Kukumi* (2005, R: Isa Qosja), proclamat recent primul film din Kosovo. Uka sau Lupul este un bătrân care locuieşte în munţii dintre Kosovo şi Albania. Majoritatea albanezilor de aici, musulmani, se luptă cu fasciştii italieni însă fiul său se înrolează în poliţia fascistă. După ce mai mulţi localnici sunt arestaţi, bătrânul muntean ia arma şi luptă împotriva propriului fiu împreună cu un grup de partizani. Este o poveste tragică, tipică pentru albanezi în timpul celui de-al doilea război mondial, când alăturarea la o grupare sau alta dezbina şi membrii aceleiaşi familii.

Căderea Italiei/ Pad Italije (1981, Iugoslavia, R: Lordan Zafranović) este al doilea film din „trilogia războiului" alături de *Ocupaţia în 26 de imagini/ Okupacija u 26 slika* (1978, vezi **IV. 9. Conflictele interetnice**) şi *Clopote de seară/ Vecernja zvona* (1986). Zafranović este croat şi de aceea el a fost preocupat să reconstituie întreaga complexitate a celui de-al doilea război mondial, inclusiv existenţa ustaşilor şi a celorlalte facţiuni implicate în luptele din Iugoslavia. De

asemenea, partizanii săi sunt mai complecşi. Miho din *Ocupația în 26 de imagini* este evreu iar Niko şi Davorin sunt ființe imperfecte căci nu sunt dedicați total cauzei având o viață personală alături de femei din cealaltă tabără. De altfel, *Căderea Italiei* este inspirat de evenimente reale şi redă destinul dramatic al unui partizan de pe o insulă din Marea Adriatică. În 1943, Davorin (interpretat de polonezul Daniel Olbrychsky), comandantul unui grup de partizani dintr-un orăşel de pe o insulă din Marea Adriatică este nevoit să-l execute pe vărul său Niko şi pe iubita acestuia, Krasna, despre care s-a aflat că este o informatoare. Niko a refuzat să renunțe la ea iar Davorin a trebuit să-i ucidă nu înainte de a le îndeplini ultima dorință, de a se căsători. Dar şi Davorin se îndrăgosteşte de Veronika, fiica unui proprietar de pământuri colaboraționist. Se ajunge la o confruntare cu fasciştii italieni după ce unul din ei este împuşcat de Božica însă partizanii sunt nevoiți să se retragă iar fasciştii pedepsesc localnicii împuşcând la întâmplare câțiva locuitori, inclusiv pe sora lui Davorin. Când se anunță capitularea Italiei, localnicii se răzbună sângeros. O mulțime jefuieşte locuința tatălui Veronikăi şi îl bat pe acesta în fața familiei sale. Davorin intervine spunând că o asemenea anarhie nu este acceptată de comunişti. Căsătoria lui cu Veronika pune sub semnul întrebării dedicația lui pentru cauză, în plus el va deveni din ce în ce mai ezitant. Germanii şi ustaşii apar pe insulă dar partizanii îi resping. Ulterior apare o bandă de cetnici, cerchezi şi unguri. Božica îi reproşează că a întârziat apărarea insulei şi îi spune că lupta trebuie să fie mai importantă decât viața personală. Cetnicii ajung să dea foc şi să ucidă mai mulți locuitori. Lovre, fratele mai mic al lui Davorin şi grupul său de partizani îl condamnă la moarte.

Calul roşu/ Țrvenijot kon (1981, Iugoslavia, R: Stole Popov) este o încercare de redare a destinului tragic al combatanților ELAS prin intermediul celui individual al unui macedonean. Boris Tuşev (Velimir Bata Živojinović) a fost demobilizat în Albania în 1948 şi a trăit în exil în Uzbekistan până în 1963, când s-a hotărât să se întoarcă în satul natal din Grecia. Ajuns în satul natal, îşi găseşte casa în paragină şi fiica cea mică gravidă dar necăsătorită iar sătenii îl privesc cu suspiciune, la fel ca pe calul său roşu pe care l-a cumpărat pe drum. Fratele lui conchide că amândoi au eşuat: unul nu a putut avea grijă de familie iar celălalt a luptat pentru o cauză pierdută. Uciderea calului anticipează propria moarte. Stole Popov mizează pe analogii vizuale şi auditive care potențează suferințele eroilor. Drumul spre URSS cu vaporul provoacă rău de mare luptătorilor macedoneni veniți din munți iar străbaterea deşertului cu trenul devine o veritabilă Golgotă şi amplifică senzația depărtării de casă. Cântecele macedonene şi cele greceşti determină încă de pe vapor separarea luptătorilor pe criteriul etnic. Sceptic în privința întoarcerii, Boris se consolează cu rusoaica Olga, dar de fapt prietenia lui cu Boris, tânărul Vani, consăteanul său Şuide şi învățătorul grec Nikifor (Ilia Djuvalekovski) îl reține. Când află că Vani a murit, el hotărăşte să se întoarcă. Scena în care îi explică lui Nikifor hotărârea se petrece simbolic în fața unui tigru care se agită în cuşcă. Ambasada Greciei i-a cerut să declare că nu e comunist, că a fost adus în URSS cu forța şi că e grec. El conchide că e mai bine să fie un grec viu decât un macedonean mort în deşert. Scena cumpărării calului este anticipativă. Geambaşul pretinde la început că nu ştie să vorbească macedoneana. După ce îi vinde calul, îi spune că i se potriveşte, la care el răspunde că fiecare cal e frumos în felul lui. În sat, la cârciumă e provocat în mod repetat cu melodii greceşti, cu întrebări despre URSS şi amintindu-i-se de ruşinea provocată de fiica lui gravidă iar când află că i-a fost omorât calul, se repede la unul dintre cei care îl provoca dar e snopit în bătaie de trei tineri. Între scenele de la cârciumă camera se mişcă dezvăluind aproape aceleaşi chipuri de bătrâni resemnați. Există şi secvențe care amintesc de *Zorba grecul*, precum cea în care un vânzător mut de ziare priveşte prin geam bătaia de la cârciumă şi încearcă să alerteze sătenii sau cea în care femei bătrâne îmbrăcate în negru stau pe scările casei în timp ce Jana urcă pentru a-şi vedea tatăl pe moarte. Uneori imaginile simbolice sunt redundante, precum atunci când care regizorul intenționează să sublinieze izolarea lui Boris într-o scenă în care în cârciumă ceilalți comeseni sunt surdomuți care discută prin semne. Deşi *Calul roşu* este un film despre foştii partizani, viziunea este mai ales antieroică. Nu este înfățişată nici o luptă şi doar o scenă de la început, în care un combatant refuză să predea arma şi este împuşcat, poate fi interpretată altfel. Ulterior, sunt satirizate discursurile comandanților iar muncile la care sunt puşi în Uzbekistan

foştii luptători contribuie deopotrivă la demitizarea raiului roşu şi la sugerarea pierderii idealurilor. Soarta tragică a partizanilor macedoneni în Grecia de după război apare şi în *Sămânță neagră/ Crno seme* (1971, Iugoslavia, R.Macedonia, Vardar Film, R: Kiril Cenevski).

Un alt film interesant, în care intervenția partizanilor are consecințe tragice, este *Prețul orașului/ Țenata na gradot* (1970, R: Liubişa Gheorghievski), pe care îl vom analiza însă în altă parte (vezi **IV. 12. Miturile antice şi folclorul balcanic).** Au mai fost remarcate câteva filme cu partizani care conțin o viziune mai complexă asupra fenomenului. În *Ultimul pod/ Die Letzte Brücke/ Poslednji most* (1954, Austria-Iugoslavia, R: Helmut Käutner) Helga Reinbeck, o doctoriță germană (interpretată de Maria Schell), este capturată de partizani şi, impresionată de sacrificiile acestora, trece în cele din urmă de partea lor. Îşi pune chiar în primejdie viața pentru a le aduce medicamente de la germani. Sunt notabile scenele în care un prizonier german îi refuză asistența pentru că o consideră tradătoare sau cea în care o bătrână îi dăruieşte pantofii de la un mort. Deşi mişcarea de partizani reprezintă în *Trei/ Tri* (1965) al lui Aleksandar Petrović doar un episod, filmul este semnificativ pentru libertatea de exprimare a cineaştilor reprezentanți ai Novi Film şi a fost nominalizat la premiul Oscar pentru film străin în 1967. În această adaptare a nuvelei „Ferigă şi căldură”/ „Paprat i vatra” a lui Antonije Isaković avem de-a face cu trei momente ale războiului şi trei experiențe traumatice ale unui tânăr. Miloş Bojanić (interpretat memorabil de Velimir Bata Živojinović) este martor al uciderii unui om fără documente şi bănuit de furt dintr-un tren de refugiați. El încearcă să-l salveze dar nu reuşeşte. Apoi apare soția refugiatului şi dovedeşte că acesta era într-adevăr nevinovat. În al doilea episod Miloş participă la o acțiune a partizanilor dar este încolțit de soldații germani într-o mlaştină. Un camarad se sacrifică pentru ca el să poată scăpa. Ultima poveste se petrece la sfârşitul războiului atunci când Miloş, devenit ofițer al armatei iugoslave, primeşte ordinul de a executa colaboraționiştii. Între aceştia se află şi o femeie la care ține dar până la urmă îşi face datoria.

Ultimul film iugoslav cu partizani, *Praful de puşcă tăcut/ Gluvi barut* (1990, R: Bahruddin Bato Cengić), după romanul omonim de Branko Țopić, este mai degrabă o dramă a dezbinării unei comunități, ba chiar reprezintă un preludiu la ceea ce a urmat după terminarea filmului. Un sat bosniac de munte e divizat între cetnici şi partizanii conduşi de comunişti. Şpanaț (interpretat de Mustafa Nadarević), un comisar comunist intransigent, chiar fanatic, are misiunea ca toate operațiunile de gherilă să fie coordonate de comunişti. Miloş Radekić (Branislav Lecić), un fost ofițer regalist care ezită între a se alătura cetnicilor sau comuniştilor, încearcă în primul rând să-şi salveze consătenii, spre deosebire de Şpanac care e gata să sacrifice satul ideilor sale. Majoritatea localnicilor îşi doresc doar să supraviețuiască dar sunt nevoiți să se confrunte cu revolta stârnită de Şpanaț. Comuniştii îl exclud până la urmă pe Şpanaț iar Radekić îl înlocuieşte. Şpanaț respectă decizia şi părăseşte satul dar pe drum este ucis de una din victimele sale. Totuşi, un film iugoslav cu partizani în care lipseşte perspectiva maniheistă apăruse cu mult mai înainte. *E lung drumul către soare/ Daleko je sunce* (1953, Iugoslavia, R: Radoş Novaković) înfățişează „cu mult realism mişcarea de rezistență, pornind de la conflicte apărute uneori în interiorul diferitelor grupuri de partizani”[12]. Gvozden, un partizan localnic, se opune părăsirii muntelui Jastrebac şi este împuşcat pentru nesupunere deşi întreg detaşamentul îl prețuieşte.

Numărul mare de filme cu partizani realizate în Albania, mai ales în contextul unei producții mai modeste, reprezintă un veritabil record. Astfel, din 253 de filme realizate între 1953-2003 (inclusiv de televiziune), nu mai puțin de 34 de filme sunt cu partizani, acestora adăugîndu-li-se şi opt filme pentru copii în care apar copii partizani sau care îi ajută pe partizani. Însă doar numărul de filme albaneze este impresionant căci calitatea lor este submediocră. *Furtuna/ Fortuna* (1957, R: Iuri Ozerov, Kristaq Dhamo), deşi tot o coproducție cu URSS, este considerat de unii primul film albanez de ficțiune în dauna filmului lui Serghei Iutkevici *Skenderbeu/ Velikii voin Albanii Skanderbeg* (1953), pentru că unul dintre cei doi regizori este albanez. Este o poveste melodramatică despre doi luptători antifascişti, Zana şi Arbeni, care întreprind acțiuni de sabotaj, se îndrăgostesc, dar ajung amândoi în închisoare. Destinul lor constituie un exemplu pentru alți doi tineri, Shpresa şi Vasili, ba chiar îl impresionează până la urmă până

şi pe avocatul Eshtrefi, colaborator al ocupanților. *Stația de radio/ Radiostacioni* (1979, R: Rikard Ljarja), care ecranizează romanul „Noiembrie al unei capitale”/ „Kur vjen nentori” (1964) de Ismail Kadare, redă în mod romanțat episodul real al capturării de către partizani a postului de radio Tirana în noiembrie 1944. În *Misiune dincolo de mare/ Misioni përtej detit* (1988, Albania, R: Lisenko Malaj) patru partizani albanezi debarcă în 1944 pe o insulă grecească. Ei au misiunea dificilă de a captura un criminal de război ascuns sub un nume fals. Însă doar muzica realizată de Mikis Thodorakis reprezintă un element memorabil. Un partizan apare şi în *Învățătorul/ Komisari i Dritës* (1966, R: Dhimiter Anagnosti). Deşi este un film notabil, acțiunea are loc după eliberarea Albaniei iar eroul nu mai luptă în rezistență şi de aceea l-am analizat în altă parte (vezi **IV. 1. Ruralism şi etnografie**).

A vorbi despre filme greceşti cu partizani sună oarecum impropriu căci în Grecia rezistența comunistă şi-a pierdut demult prestigiul iar filmele în care apare rezistența sunt mai puține şi înfățişează mai puțin scene de luptă, ci mai ales destine individuale, adesea în viziune melodramatică. Desigur, situația politică de după război, inclusiv cenzura, au contribuit la geneza unor asemenea filme. *Ultima misiune/ Teleftea apostoli* (1949, Grecia, R: Nikos Tsiforos), o melodramă care adaptează pentru ecran romanul său omonim, reprezintă primul film grec de ficțiune de după al doilea război mondial. Filmul reconstituie în flashback destinul luptătoarei în rezistență Maria (interpretată de Smaroula Youli) şi al familiei sale. În 1947, după o tentativă de crimă, la interogatoriul de la poliție ea încearcă să-şi motiveze fapta. În 1941, în timpul ocupației germane, tatăl, colonelul Marellis, a reuşit să fugă în Egipt iar mama a devenit amanta căpitanului german Dietrich. Maria a intrat în grupul de rezistență al lui Nikos. Mama îşi trădează fiica, fiica adoptivă şi soțul întors în misiune, ultimii fiind executați. Nikos îl împuşcă pe Dietrich şi reuşeşte să fugă cu Maria la Cairo. După şase ani Maria îşi regăseşte mama şi încearcă să o ucidă. Interogatoriul se întrerupe căci muribunda doreşte să vorbească cu comisarul şi cu fiica sa. Ea pretinde că s-a împuşcat singură, îi cere iertare fiicei şi moare în brațele ei. Filmul a fost interzis la două zile după prezentare şi a putut fi reluat abia după ce Maria „a primit” naționalitatea maghiară. Şi *Crăciun însângerat/ Matomena Hristougenna* (1951, R: Ghiorghios Zervos) reconstituie în flashback destinul tragic al unei familii în timpul celui de-al doilea război mondial. Căpitanul Nikolas (Ioannis Apostolidis) se întoarce la Atena după eliberare şi îşi găseşte casa în ruine. El află de la vecini că soția i-a murit din cauza privațiunilor, că fiul cel mic Iorgos a luptat în rezistență şi este dispărut iar fiica sa Eleni (Eleni Lambetti) a fost ucisă împreună cu iubitul ei de către naziști. Căpitanul îşi regăseşte fiul însă la mormântul soției. Este tot o melodramă, al cărei patos este sporit de detalii precum iubitul orbit al lui Eleni care îi ascunde acest lucru dar ea îşi dă seama, ulterior fiind executați împreună. Şi *Mediterana în flăcări/ I Mesogheios fleghetai* (1970, R: Dimitris Dadiras) conține o poveste destul de melodramatică, despre războiul care distruge dragostea şi prietenia. Pavlos ajunge să-l urască pe Erich, prietenul său german de dinainte de război, căci acesta trăieşte cu sora sa, ceea ce a provocat şi moartea tatălui. Pavlos află abia după război că Marina rămăsese cu Erich din proprie inițiativă ca agent al aliaților. *Ceata de viteji/ Oi Ghenaioi tou Vorra* (1970, R: Kostas Karaiannis) încearcă să reconstituie un episod al rezistenței în fața ocupației bulgare a Macedoniei. O unitate militară bulgară condusă de Stefan (interpretat de Lakis Komninos) arestează primarul din Rodoneri, un sat de lângă Drama, şi instalează un altul. Fiul primarului arestat, Nikos (Iannis Voglis), este paraşutat şi organizează un grup de partizani. Fiica primarului colaboraționist, Katerina (Maria Xenia), transmite informații partizanilor prin intermediul preotului. Nikos află despre ajutorul Katerinei, vechea sa iubită, astfel încât iubirea lor se reînnoadă. Urmează o luptă în care Nikos îşi eliberează tatăl şi satul iar Stefan este ucis. Pe lângă caracterul melodramatic filmul are şi episoade de luptă precum cel al deturnării unui tren, care îl fac să semene cu filmele cu partizani iugoslave.

Ce ai făcut în război, Thanassis?/ Ti ekanes ston polemo Thanassi? (1971, R: Dinos Katsuridis) este de fapt o satiră în care contemporanii au văzut dincolo de confruntarea dintre ocupanți şi rezistența greacă o alegorie a regimului de dictatură din Grecia. În 1942 proprietarul unei taverne este acuzat de a fi servit unui client o pisică în locul unui iepure. Vecinul său, naivul Thanassis (interpretat admirabil de Thanassis Vengos), este chemat să depună mărturie. Sperjurul

Scenă din *Crăciun însângerat*

său îl aduce în închisoare unde italienii îl iau drept conducătorul unui grup al rezistenței. Este apoi condamnat la moarte de către germani dar evadează şi se implică involuntar în rezistență.

Nu toți reprezentanții comuniști ai rezistenței au fost ignorați de cinematografia greacă. *Aris Velichiotis. Dilema/ Aris Velihiotis: To dhilimma* (1981, R: Photos Lambrinos) este un documentar despre legendarul partizan al unui regizor la rândul său cu trecut comunist, care îmbină imaginile de arhivă cu mărturii ale celor care l-au cunoscut. Şi Spiros, eroul lui Anghelopoulos din *Călătorie la Cythera/ Taxidi sta Kithira* (1984, vezi **IV. 8. Anghelopoulos sau călătoria în istoria recentă**), este un comunist întors după 32 de ani de exil.

Aşa cum am arătat anterior, în România nu a existat o mişcare de partizani iar mişcarea antifascistă s-a manifestat destul de târziu, mai ales prin sabotaje. De aceea, au apărut, desigur, destule filme care au glorificat activitatea ilegaliştilor comunişti. *Duminică la ora 6* (1965, R: Lucian Pintilie) reconstituie în flashback povestea de dragoste a doi tineri ilegalişti, Anca (interpretată de Irina Petrescu) şi Radu (Dan Nuțu). Revenirea în prezent constituie de fapt finalul, în care Radu este predat siguranței de o altă tânără pe care a cunoscut-o într-o misiune conspirativă. Secvențele filmate de Sergiu Huzum în care Anca şi Radu aleargă pe scările şi prin subsolurile unui bloc sau cele în care Radu

priveşte pentru prima dată marea şi apoi încearcă să scape alergând absurd pe malul mării sunt memorabile, ultima inspirând şi alţi regizori români. *Să mori rănit din dragoste de viaţă* (1983, R: Mircea Veroiu), a cărui acţiune constă în organizarea cu succes a unui sabotaj şi a evadării unui militant comunist din închisoare, rezistă prin spectaculos şi redarea atmosferei anilor `30. Titlul este aproape patetic iar referirile la cinema şi circ sugerează ideea că eroismul este mai degrabă inspirat de ficţiune decât de realitate. Scena în care cei doi eroi scapă de controlul din tren ascunzându-se în rezervorul cu apă pentru alimentarea locomotivei cu aburi pare preluat dintr-un western. În plus, cei doi tineri comunişti care se completează perfect precum eroii din filme, studentul cu ochelari rotunzi Horaţiu care seamănă astfel cu Harold Lloyd şi care concepe acţiunile (Claudiu Bleonţ) şi circarul Sarcă dotat cu muşchi şi capacitate de improvizaţie (Gheorghe Visu), dar şi arogantul comisar al siguranţei Mironescu (Marcel Iureş) sunt memorabili. Mai pot fi menţionate *Zidul* (1975, R: Constantin Vaeni), unde un tânăr se lasă zidit într-o cameră pentru a tipări un ziar ilegal, sau *Serata* (1971, R: Malvina Urşianu), *Porţile albastre ale oraşului* (1974, R: Mircea Mureşan) şi mai ales *Pădurea de fagi* (1986, R: Cristina Nichituş), care prezintă diferite ipostaze ale momentului insurecţiei de la 23 august 1944, la care participă şi membrii rezistenţei antifasciste. La fel ca şi filmul lui Veroiu, ultimul rezistă mai ales prin individualizarea personajelor, de data aceasta nişte simple telefoniste care ajung eroine aproape fără voie. Un caz unic îl reprezintă *Duios Anastasia trecea* (1979, R: Alexandru Tatos) în care o învăţătoare dintr-un sat de pe malul Dunării, în ciuda avertismentelor socrului său, primarul satului, îngroapă cadavrul unui partizan sârb expus ca exemplu. Dar asupra acestui film vom insista în altă parte (vezi **IV. 12. Miturile antice şi folclorul balcanic**).

Am analizat şi posibilitatea de a aborda „filmele rezistenţei", cu o perspectivă teoretic mai cuprinzătoare care ar permite analiza mai multor filme, inclusiv româneşti şi bulgare despre ilegaliştii comunişti, şi mai ales cele dedicate rezistenţei anticomuniste. Primele sunt într-o anumită măsură perimate iar asupra tipului de filme din urmă nu putem emite prea multe concluzii deoarece nu au încă o consistenţă calitativă şi cantitativă şi mai ales pentru faptul că reprezintă un proces în desfăşurare. Filmele despre partizani au fost realizate în decursul a peste 40 de ani, în timp ce filmele despre rezistenţa anticomunistă datează doar de 16 ani. Un alt motiv ar fi acela că filmele despre rezistenţa anticomunistă sunt mai puţin balcanice decât cele cu partizani. Filme cu partizani au fost realizate şi într-o ţară necomunistă ca Grecia, în timp ce filme ale rezistenţei anticomuniste nu au putut apărea, evident, decât în fostele ţări comuniste. Am preferat să mă refer la asemenea filme în **IV. 6. Dictaturile**, o abordare a unui fenomen balcanic care mi-a permis analiza mai multor filme, inclusiv greceşti care au ca elemente comune alegoria ca procedeu artistic sau faptul că au fost interzise de cenzură.

NOTE

1. *The Concise Oxford Dictionary*, p. 804. Termenul mai are accepţiile de „aderent al unui partid, al unei cauze, în special necondiţionat, fanatic" sau de „suliţă asemănătoare unei halebarde utilizate de guelfi" (partizanii medievali ai Papei în Italia).

2. Termenul a fost utilizat pentru prima dată de Johann von Ewald în „Tratat despre luptele de partizani"/ „Treatise on Partisan Warfare„ (1789). Autorul a fost un veteran al trupelor hessiene care au luptat în războiul de independenţă al SUA. Vezi www.wikipedia.org/wiki/Partisan_%28military%29.

3. Stoil, Michael Jon – *Mass Media in Mobilization Regimes: The Case of Balkan Cinema*, p. 131.

4. Pe 15 mai 1945 la Bleiburg, în Austria, circa 100.000 de ustaşi însoţiţi de familii au încercat să se predea comandamentului britanic. Au fost predaţi partizanilor. Se apreciază că jumătate din ei au pierit în următoarele săptămâni. În schimb, conducătorul Ante Pavelić a fost protejat de serviciile secrete americane şi s-a putut refugia în Argentina unde a devenit consilier al preşedintelui Juan Peron. Acesta a eliberat 30.000 de paşapoarte pentru alţi ustaşi. La fel,

fascistul Ljotić a scăpat de tribunal dar a murit în 1945 într-un accident auto în Austria.

5. Pavlowitch, Stevan K. – *Istoria Balcanilor 1804-1945*, Ed. Polirom, Iaşi, 2002, p. 298.

6. În fața adversității grupărilor şi dispunând de efective modeste, britanicii au solicitat demobilizarea. La 1 decembrie EAM a ieşit din guvern. A solicitat organizarea unei demonstrații pe 3 decembrie în centrul Atenei. Premierul Gh. Papandreu a acceptat inițial organizarea demonstrației, apoi s-a răzgândit. Poliția a tras asupra manifestanților ucigând 15 persoane. Timp de 40 de zile au avut loc lupte în întreaga țară. Pe 25 decembrie W. Churchill a sosit la Atena. Arhiepiscopul Damaskinos a fost numit regent până la rezolvarea problemei regalității iar generalul Nikolaos Plastiras, preşedintele EDES, a fost numit noul premier. ELAS a acceptat un armistițiu pe 15 ianuarie 1945 şi pe 12 februarie un acord la Varkiza care prevedea demobilizarea tuturor detaşamentelor şi predarea unor arme în schimbul amnistiei, cu excepția delictelor de drept comun. Ulterior această excepție a generat probleme majore. În februarie 1947 guvernul britanic a anunțat că nu mai poate face față situației din Grecia. Congresul SUA a acordat un ajutor de 400 de milioane de dolari Greciei. În plus, SUA a trimis consilieri. Cu ajutor american armata greacă şi-a sporit efectivele şi s-a echipat modern. KKE, în schimb, nu primea ajutoare din URSS, ci doar din Iugoslavia şi Bulgaria, deoarece Stalin, conform lui Milovan Djilas (Jelavich, Barbara, – *op.cit.*, p. 283), considera că aceştia nu aveau şanse: „Noi nu avem nici o flotă acolo. Revolta din Grecia trebuie oprită şi asta cât mai repede posibil". Situația KKE ajunsese atât de disperată încât şeful gherilelor, Markos Vafiadis, a recunoscut că la jumătatea anului 1947 au apelat la recrutări cu forța. Zachariades a intrat în conflict cu Vafiadis considerând că ar trebui acționat în oraşe. În decembrie 1947 ei au proclamat un guvern, dar nici un stat comunist nu l-a recunoscut. În primăvara anului 1948 datorită conflictului dintre Iugoslavia şi URSS aprovizionarea a devenit extrem de dificilă, ajutorul din Bulgaria încetând. În februarie 1949 Vafiadis a fost înlocuit din funcția de comandant şi a plecat în Iugoslavia. În martie postul de radio al insurgenților, care emitea din România, a dat un comunicat asemănător poziției lui Zachariadis, sprijinind ideea constituirii R.Macedonia. De fapt, efectivele KKE cuprindeau şi Frontul Slavo-Macedonean de Eliberare Națională (SNOF, ulterior NOF). Perspectiva unei pierderi teritoriale a determinat scăderea drastică a sprijinului popular în Grecia. În iulie 1949 Tito a închis granița cu Grecia iar în septembrie luptele au încetat. În octombrie conducerea KKE a acceptat situația şi l-a acuzat pe Tito pentru deznodământ.

7. Nikos Zachariadis (1903-1973) a fost secretar-general al KKE între 1931-1956. A fost închis în 1931, apoi între 1941-1945 internat în lagăr la Dachau. În această perioadă a fost înlocuit cu Ghiorghios Siantos, decedat în 1947 după un atac de inimă. Zachariadis a revenit în țară în mai 1945. În mai 1956 a fost înlocuit din funcție iar în februarie 1957 exclus in partid. A murit în exil la Surgut, în Siberia. Aris Velichiotis (1905-1945, nume real: Thanassis Klaras) a fost închis în I. Egina în timpul dictaturii lui Metaxas dar a fugit în timpul procesului. A fost închis din nou în 1939 în I. Corfu până când a semnat renunțarea la apartenența la KKE. În 1942 a apărut cu noul nume ca lider al partizanilor ELAS împreună cu Stephanos Sarafis. În iunie 1945 a murit într-o ambuscadă. Markos Vafiadis (1906-1992) a fost exilat în 1936 în timpul dictaturii lui Metaxas în Insula Ai Stratis dar a reuşit să fugă. A fost unul dintre liderii răscoalei antidictatoriale din Creta. În 1938 a fost întemnițat la Akronafplia şi exilat pe I. Gavdos. În mai 1941 a reuşit să plece şi a luptat în Creta, apoi la Atena şi Salonic. În ciuda neînțelegerilor cu Velochiotis şi Zachariadis, a ajuns şef al gherilelor ELAS. În 1950, pe când era în exil în URSS, a fost exclus din KKE.

8. Metodia Andonov-Cento (1902-1957), deşi necomunist, în urma întrunirii de la mănăstirea Prohor Pcinski din august 1944, a fost ales preşedinte al viitoarei republici a Macedoniei. În 1944, în ciuda indicațiilor Cominternului şi ale lui Tito care dorea să păstreze efective pentru viitoarea ofensivă de la Srem, a intrat cu unități de partizani în Grecia şi s-a angajat în lupte cu armata bulgară. Pentru insubordonarea sa care a dus la complicații politice, în 1946 a fost condamnat la 11 ani de muncă silnică. A fost reabilitat post-mortem.

9. Scriitorul muntenegrean Milovan Djilas (1911-1995) a condus rezistența în Muntenegru şi Bosnia. În 1954 a fost demis din guvern pentru scrieri dizidente. A sprijinit revoluția ungară în 1956, ceea ce a determinat întemnițarea sa în până în 1961. Între 1962-1966 a fost din nou închis.

10. Jelavich, Barbara – op.cit., p. 231, 236.

11. Hristo Ganev în *Rabotnicesko delo* nr. 256/ 1946, apud Kărdjilov, Petăr, Ghenceva, Galina – Bălgarski igralni filmi, Tom 1/ 1915-1948, Ed. Petăr Beron, Sofia, 1987, p. 228.

12. Cernat-Gheorghiu, Manuela – *Filmul şi armele. Tema păcii şi a războiului în filmul european*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 205.

5. Complexele şi mitologia rapidă

Înaintând în secolul al 19-lea european, constatăm că
poezia, ca şi literatura în genere, manifestă o tendinţă din
ce în ce mai puternică de a se elibera de constrângerea
ocazionalului pentru a deveni autonomă.
Astfel, orice utilitarism în domeniul artei
va fi considerat compromiţător.

Predrag Matvejevic
(Pour un poétique de L`evénément, 1979)

O concluzie privind genurile specifice Balcanilor – filmele cu haiduci şi cele cu partizani o putem trage aici şi acum. Filmele cu partizani sunt întrucâtva echivalentele comuniste ale filmelor de comando deşi cel mai adesea şi-au propus mai degrabă să evidenţieze eroismul maselor decât al indivizilor. Indivizii, la rândul lor, devin exponenţi al unor grupuri sociale. Vizând şi publicul occidental, coproducţiile iugoslave în care apar partizani abordează şi destinele individuale şi mizează pe spectaculos. Totuşi, trebuie evidenţiat mai ales faptul că ele au contribuit la o mitologizare rapidă a istoriei unor ţări ca Iugoslavia, a partidelor comuniste şi a conducătorilor acestora. La rândul lor, şi filmele cu haiduci au o funcţie compensatorie. Pentru nişte ţări cu populaţie majoritar rurală şi mult timp sub ocupaţie străină, haiducii au înlocuit pentru multă vreme cavalerii, muşchetarii şi piraţii pentru scene asemănătoare filmelor de capă şi spadă. Totuşi, în România, pe lângă filmele cu haiduci, a apărut *Muşchetarul român* (1975, R: Gheorghe Vitanidis), un sequel aventuros al filmului istoric *Cantemir* (1975) al aceluiaşi regizor, unde Mihuţ Gălăţeanul (interpretat de Iurie Darie) străbate Europa, îşi ondulează părul (în timp ce alţii poartă perucă) şi se duelează în epoca muşchetarilor asemeni acestora pentru a recupera manuscrisul istoriei imperiului otoman al domnitorului-savant Dimitrie Cantemir şi bijuteriile doamnei Casandra. De asemenea, a apărut un serial cu aventuri pe Dunăre, Mediterana şi Atlantic, unde apar piraţi. Este vorba despre *Toate pânzele sus!* (1976, R: Mircea Mureşan) care ecranizează romanul omonim (1954) de Radu Tudoran, inspirat la rândul său de activitatea de explorator în Ţara de Foc a lui Iuliu Popper (1857-1893)[1]. Eroul Anton Lupan (interpretat de Ion Besoiu) aminteşte însă de Popper doar prin faptul că a lucrat ca inginer în străinătate şi că a explorat Ţara de Foc. Este interesant că romanul şi serialul aduc laolaltă români, greci şi turci într-un echipaj care se luptă cu piraţii (inclusiv de pe Dunăre, cei ai lui Spânu) şi străbat lumea cu o corabie, lucru mai rar pentru nişte personaje balcanice. Mulţi au considerat romanul şi serialul românesc agreabile dar conţinând încercări penibile tipic comuniste de a introduce filonul patriotic şi la nivelul aventurilor şi filmelor pentru copii şi tineret fără să ştie că Radu Tudoran s-a inspirat din aventura reală a unui român. Abia un film realizat în celălalt capăt al lumii în Chile – *Ţara de Foc/ Tierra del Fuego* (2000, Spania-Italia-Chile, R: Miguel Littin)[2] a făcut după 24 de ani o legătură explicită între aventurile în Ţara de Foc şi aproape uitatul explorator român Iuliu Popper.

O mitologizare rapidă au realizat însă, bineînţeles, mai ales filmele istorice şi biografice[3]. Dacă literatura nu a produs epopeea[4] în Balcani cu excepţia Greciei, un echivalent al acesteia l-a produs până la urmă filmul istoric. La fel, unele filme

Scenă din *Dacii*

biografice devin veritabile ode închinate personalităților respective, consacrarea unor personalități istorice pozitive şi a operelor acestora făcând imposibilă o reală dramatizare. Mitologizarea a avut loc programatic într-un constant efort recuperatoriu de sincronizare rapidă sau măcar cu ocazia unor aniversări, când au apărut filme de ficțiune dedicate unor bătălii sau altor evenimente istorice, unor inventatori, pictori, compozitori etc. Mitologizarea a constat în falsuri pioase precum exagerarea rolului partidelor comuniste în eliberarea de sub dominația fascistă, dar mai ales în transformarea unor momente istorice de excepție, cu care națiunile balcanice se mândresc, într-unele semnificative, veritabile epoci de aur ale popoarelor respective. Statele medievale sunt prezentate la apogeul puterii lor şi se sugerează că destrămarea lor ar fi rodul unei vitregii a sorții şi nu al caracterului efemer al acestora. Conducătorii medievali au adesea o conştiință națională şi cunosc istoria țării aproape ca nişte elevi silitori de azi, ba chiar rostesc replici profetice. „Istoriografia socialistă, care ar fi trebuit să aibă mai degrabă o relație negativă cu feudalismul şi figura țarului, a instituit de fapt un cult pentru țarii bulgari medievali." afirmă autorii bulgari Anghel Igov şi Boris Popivanov[5]. Trebuie adăugat că în Bulgaria comunistă şi evocarea în spirit patriotic a sfinților Kiril şi Metodiu a constituit obiectul unor opere literare şi filme. La rândul lor, savanții, artiştii şi inventatorii sunt mânați de elanuri patriotice şi suferă, ca şi contemporanii, de complexul țărilor mici neputându-şi pune în practică ideile în țările lor. Până la urmă fenomenul este normal dar uneori rezultatele sunt ridicole căci filmele au fost realizate grăbit, practic în doar în ultimele trei decenii ale secolului 20. Această epocă a fost numită mai târziu în România „perioada comunismului național" şi lucrurile s-au petrecut asemănător în celelalte țări comuniste din Balcani, ba chiar şi în Grecia şi Turcia într-o mai mică măsură.

Deşi recordul absolut al numărului de spectatori în România îl dețin comediile *Nea Mărin miliardar* (1979, R: Sergiu Nicolaescu) cu 14,64 milioane şi *Păcală* (1974, R: Geo Saizescu) cu 14,63, este semnificativ faptul că acestea sunt urmate de cinci filme istorice, dintre care *Mihai Viteazul* (1970) cu 13,4 şi *Dacii* (1967) cu 13,1 sunt realizate de Sergiu Nicolaescu iar *Neamul Şoimăreştilor* (1964), cu 13 milioane de spectatori[6], de Mircea Drăgan. O situație asemănătoare este şi în Bulgaria[7]. De aceea se poate spune că deşi filmele au fost practic comandate, ele au fost necesare şi oportune iar succesul la public nu poate fi explicat doar prin filonul patriotic, ci şi prin realizările artistice ale unor regizori şi actori, dintre care se disting Sergiu Nicolaescu, respectiv Amza Pellea. Practic, succesul lui Nicolaescu, nu numai la nivel național, poate fi explicat prin faptul că a îmbinat predispoziția sa nativă pentru aventură, pasiunea pentru istorie şi capacitatea de a monta scene de luptă, cu momentul favorabil[8] ceea ce i-a permis organizarea unei echipe de cascadori profesioniști într-un stat comunist şi obținerea sprijinului armatei pentru a avea la dispoziție zeci de mii de figuranți fără mari cheltuieli. Nu în ultimul rând trebuie menționat că este singurul regizor român până în 1989 care a realizat filme cu un ritm alert prin montaj de scene scurte, asemănător cu cel din filmele americane. Succesul obținut cu *Dacii/ Les Guerriers* (1966, România-Franța) i-a permis să continue cu o reconstituire de epocă de la 1600 – *Mihai Viteazul/ L 'Ultima crociata* (1970, România-Franța-Italia), apoi chiar să facă o serie de filme cu împuşcături şi bandiți, localizate în România anilor `30-`40 sau să i se încredințeze între 1968-1989 realizarea a nu mai puțin de 13 filme de aventuri în coproducție.

Se poate spune până la urmă că proliferarea genului istoric în cinematografia română între 1966-1989 se datorează deopotrivă comenzilor din partea autorităților, cât şi succeselor timpurii ale lui Nicolaescu, care au devenit un exemplu de urmat. Filmele istorice de până atunci precum *Tudor* (1962, R: Lucian Bratu) au fost mai puține, iar ca valoare au fost evident inferioare. Pentru a înțelege cu adevărat contribuția lui Nicolaescu la impunerea genului la noi se poate face o comparație şi cu filme ulterioare cu subiecte asemănătoare realizate de alți regizori chiar mai târziu. Astfel, dacă vom compara *Dacii* cu *Burebista* (1980, R: Gheorghe Vitanidis), respectiv *Mihai Viteazul* cu *Buzduganul cu trei peceți* (1978, R: Constantin Vaeni) şi *Vlad Țepeş* (1979, R: Doru Năstase), vom observa superioritatea clară a filmelor lui Nicolaescu. Doar *Ştefan cel Mare – Vaslui 1475* (1974, vezi **II. 5. Cele două reprezentări româneşti ale Balcanilor**) al lui Mircea Drăgan se apropie de nivelul lui Nicolaescu în ceea ce priveşte scenele de luptă. *Dacii* este o primă superproducție realizată în România, cu decoruri impresionante şi mii de figuranți pentru scenele de luptă, a cărei acțiune urmăreşte adevărul istoric dar care include

O NOUĂ VERSIUNE CINEMATOGRAFICĂ A FILMULUI CU SUNET ÎN SISTEM HI-FI STEREO DIGITAL-SURROUND
400 DE ANI DE LA UNIRE
30 DE ANI DE LA REALIZAREA FILMULUI
AMZA PELLEA,
Ion Besoiu, Florin Piersic,
Ilarion Ciobanu, Sergiu Nicolaescu,
Mircea Albulescu, Ioana Bulcă,
Olga Tudorache, Colea Răutu
MIHAI VITEAZUL
regia SERGIU NICOLAESCU
Scenariul: Titus Popovici; Muzica: Tiberiu Olah; Imaginea: George Cornea;
Sunetul: Anuşavan Salamanian; Costumele: Hortensia Georgescu; Decorurile: Nicolae Teodoru, Zoltan Szabo

numeroase episoade ficționale spectaculoase şi emoționante pentru publicul românesc. Nicolaescu recurge la montajul paralel reuşind să înfățişeze deplasarea ambelor armate, cu un efect cumulativ în tensiunea dramatică. Regele dac Decebal (interpretat de Amza Pellea) are în film un fiu, Cotyso, care se dovedeşte un luptător iscusit în întrecerile tinerilor dar care este sacrificat pentru a obține bunăvoința zeilor în războiul cu romanii, dar şi o fiică, Meda (Marie-José Nat), de care se îndrăgosteşte generalul Severus (Pierre Brice). De asemenea, Decebal însuşi îl învinge în luptă pe Severus. Elementele ficționale deşi, evident, măgulesc sentimentul patriotic, sunt plauzibile în bună parte iar regizorul se dovedeşte de la acest prim lungmetraj al său un maestru al scenelor de bătălie astfel încât va putea apoi să facă şi alte filme istorice cu buget mare iar alți regizori români vor beneficia de voga filmelor istorice. Nicolaescu a avut norocul sau inspirația să nu realizeze el şi *Columna/ Der Tyrann* (1968, România-Germania, R: Mircea Drăgan), sequelul *Dacilor*. Deşi nu este un film peplum total nereuşit, Mircea Drăgan s-a confruntat cu probleme insurmontabile. Acelaşi scenarist, Titus Popovici, a comprimat aici etnogeneza românilor în ceva mai mult de două ore. Astfel, în mod convenabil pentru realizatori dar incredibil pentru o parte din public, în noua capitală a provinciei Dacia şi împrejurul ei se strâng sora regelui Decebal, Andrada (interpretată de Antonella Lualdi), care se căsătoreşte cu guvernatorul provinciei Tiberius (Richard Johnson), un alt cuplu daco-roman din care rezultă practic primul român, rebelul Gerula (Ilarion Ciobanu), care îl instruieşte pe fiul lui Decebal în vederea eliberării Daciei şi ajunge să-l întâlnească întâmplător pe fiul lui Tiberius şi al Andradei, dacul colaboraționist Ciungul (Ştefan Ciubotăraşu), trădătorul Bastus (Gheorghe Dinică), care a înlesnit victoria romană dar care a fost prins şi pedepsit de Gerula, şi chiar o căpetenie de trib barbar care disprețuieşte ajutorul rebelilor lui Gerula şi determină alierea lor finală cu romanii. *Burebista*, un film ulterior, este mai mult decât neconvingător căci atinge uneori ridicolul într-o încercare de reconstituire istorică a domniei altui rege dac. Scena asedierii Dyonissopolisului este de-a dreptul penibilă căci soldații romani urmărind coloniştii greci aleargă pe o cărare care urcă în zig-zag o movilă, în loc să întindă pur şi simplu mâinile pentru a-i prinde, iar spectatorul poate observa că distanța este foarte mică. Regizorul a intenționat să prindă într-un singur cadru deopotrivă urmăriții şi urmăritorii dar rezultatul este comic. Comice pentru spectatorul român sunt şi numele unora dintre personaje: Lai, Midia, Țap, Carp, Viscol, Viezure, Balta, Breza, Hybrida. Realizatorii au dorit să utilizeze nume provenind din cuvinte de origine tracă dar numele ridicole alese nici măcar nu sunt în totalitate de această origine. În plus, în palatul lui Burebista tronează o statuie care reproduce o celebră statuetă de lut din epoca neolitică cunoscută sub numele de „Gânditorul de la Hamangia", într-o scenă apare un lan de porumb, ceea ce constituie inadvertențe istorice inacceptabile. Nu în ultimul rând marele preot Deceneu îşi demonstrează cunoştințele de astronomie prevăzând o eclipsă, ceea ce îi determină pe celții îngroziți să predea o cetate asediată, idee preluată din romanul „Un yankeu la curtea regelui Arthur" de Mark Twain sau se sugerează ideea că Spartacus ar fi fost un fel de agent trac la Roma. Dialogul final dintre Burebista şi Deceneu, în care cei doi comentează evenimente de la Roma precum moartea lui Pompei şi a lui Caesar de parcă ar fi citit ziarele, reprezintă o trimitere clară la politica lui Ceauşescu de sprijinire a mişcărilor de eliberare națională. „Numai zeii sunt veşnici" spune marele preot Deceneu, la care Burebista adaugă: „Numai zeii şi ideea de libertate."

Mihai Viteazul este probabil cel mai bun film istoric românesc (vezi şi **IV. 6. Obsesia „ultimei fortăreațe creştine**"). De data aceasta scenaristul Titus Popovici şi regizorul Sergiu Nicolaescu vor avea în mărturiile istorice destule elemente dramatice astfel încât deşi filmul este spectaculos, respectă aproape întru totul adevărul istoric. Chiar şi manicheismul inerent în asemenea filme este aici minimal căci Mihai Viteazul (Amza Pellea) are un prieten turc, Selim Paşa (interpretat chiar de regizor), şi are o relație destul de încordată cu soția sa, doamna Stanca (Ioana Bulcă), căci îi cheltuieşte averea în războaie iar ea ajunge să-l blesteme după ce fiul lor moare în luptă. Eroul este înfățişat în aproape toate ipostazele pe care le-a trăit şi domnitorul muntean real: răbdând umilințele creditorilor la puțină vreme de la urcarea pe tron, nevoit să accepte suzeranitatea principelui Sigismund Bathory al Transilvaniei pentru a obține ajutor împotriva turcilor, aruncându-se el însuşi în luptă pentru a înclina balanța victoriei împotriva turcilor la Călugăreni, mândru când ajunge pe tronul Transilvaniei şi al Moldovei, fugar şi nevoit să solicite ajutorul împăratului Rudolf al II-lea al Austriei. El apare în mod veridic în primul rând

Scenă din *Vlad Țepeș*

ca un conducător de oaste iscusit şi curajos, destul de incomodat de alte ipostaze. Abia filmul lui Constantin Vaeni *Buzduganul cu trei peceți* va încerca cu mai puțin succes să-l înfățișeze pe Mihai Viteazul în ipostaza de domnitor şi diplomat. Deşi celelalte personaje reconstituie şi ele figuri istorice reale, sunt abia schițate dar respectă sursele istorice. De fapt, Titus Popovici şi Sergiu Nicolaescu s-au dovedit mereu minuțioşi în detaliile istorice. Scenele de bătălie sunt antologice nu numai prin mişcarea impresionantă a armatelor, ci şi prin prim-planuri, unde cascadorii, pe care practic Nicolaescu i-a inventat în România, reuşesc căderi de pe cal spectaculoase, fără precedent în filmele est-europene. Amza Pellea dar şi ceilalți actori sunt convingători în rolurile lor, încât Nicolaescu a putut dovedi că poate avea succes într-o superproducție fără vedete internaționale.

În *Vlad Țepeş*, spectatorul român care a trăit epoca lui Ceauşescu poate chiar recunoaşte în replicile domnitorului retorica dictatorului. Astfel, Vlad Țepeş se întâlneşte pe câmp cu un țăran şi discută cu acesta. Un curtean îl anunță că boierii sunt adunați în sfatul țării şi îl aşteaptă. Domnitorul îi spune că boierii trebuie să aştepte pentru că lucrul câmpului este mai important. Dacă înlocuim sintagma arhaică „lucrul câmpului" cu „problemele agriculturii" avem senzația clară a unui discurs al lui Ceauşescu. În plus, ajuns la sfat, domnitorul le cere boierilor să-şi amintească voievozii care au domnit efemer după moartea bunicului său Mircea cel Bătrân, după care urmează apoi o veritabilă lecție de istorie în care Vlad Țepeş explică slăbiciunea statului medieval prin intrigile marilor feudali. Filmul lui Doru Năstase prezintă doar o parte a vieții domnitorului, până la prinderea sa de către braşoveni, lipsind deci întemnițarea sa la Buda şi întoarcerea pe tron, probabil

tocmai pentru a evita comparația cu Dracula. Însă, având în vedere subiectul, au fost adesea utilizate secvențe din el în documentare despre Dracula[9], ceea ce i-a conferit în mod paradoxal statutul de cel mai solicitat film românesc în străinătate în anii `90.

Nicolaescu a încercat cu succes să reconstituie anii `30-`40 într-o serie de filme cu bandiți inaugurată de *Cu mâinile curate* (1972), inspirate de serialul *Incoruptibilii/ The Untouchables* (1959, după cartea omonimă de Eliot Ness și Oscar Fraley din același an). Se poate observa și influența, recunoscută de regizor, a *Îngerilor cu fețe murdare/ Angels with Dirty Faces* (1938, R: Michael Curtiz) în *Revanșa* (1978). *Războiul de independență* și serialul *Pentru patrie* (1977) au ca model primul film românesc de ficțiune, *Războiul de independență* (1912, R: Grigore Brezeanu) însă, deși recurge ca și acesta la personaje legendare ale războiului din 1877, patetismul său este insuficient pentru a convinge. În mod similar, *Coroana de foc* (1990) nu reușește să creeze o mitologie românească a nașterii statelor medievale românești utilizând ca model legendele despre regele Arthur, vrăjitorul Merlin și sabia Excalibur căci dialogurile sunt de-a dreptul comice. *Mircea* (1989) a reprezentat o întoarcere a lui Nicolaescu la Evul Mediu dar cu mai puțin succes. Mircea al său a trebuit să concureze figura istorică imortalizată de Mihai Eminescu în poemul „Scrisoarea III" (1881). În plus, detaliile istorice copleșesc aici iar imaginația lui și a scenaristului Titus Popovici a furnizat scene neveridice. Bătrânul Mircea își instruiește nepotul, viitorul Vlad Țepeș, și își neglijează fiii de parcă ar fi un istoric neinteresat de figuri istorice secundare. Prinderea lui Vlad de către turci după ce copilul face pe iscoada este menită să motiveze întâlnirea dintre sultanul Baiazid Ildîrîm și Mircea, deghizat în simplu sol, căci Nicolaescu a dorit cu tot dinadinsul să reproducă scena imaginată de Mihai Eminescu în poemul său, ba chiar să o și motiveze suplimentar. Imaginarea unei confruntări față în față între cele două personalități istorice poate fi convingătoare în poezie, mai ales la Eminescu, însă în film devine aproape didactică. Până și sultanul își recunoaște adversarul dar eliberează deopotrivă coconul și domnitorul. Actul său de noblețe este surprinzător, ba chiar incredibil. Scenele de noapte de pe câmpul de luptă sunt abia vizibile iar sunetul este neclar[10]. Ele constituie alte nereușite pe care Nicolaescu altă dată probabil le-ar fi depășit. În schimb, finalul, în care spectatorul nu mai este ubicuu, având o perspectivă asemănătoare turcilor și ostașilor domnitorului, este impresionant. Toată lumea bănuiește că Mircea a murit dar camera îl surprinde pe bătrânul domnitor călare, pierzându-se în timp și spațiu, devenind o legendă precum Kagemusha.

Alte coproducții istorice au avut ambiții politice mai mari dar constituie realizări modeste. *Sentința/ Ítélet* (1970, Ungaria-România-Cehoslovacia, R: Ferenc Kosa) înfățișează un capitol de istorie comună, războiul țărănesc din 1514 din Transilvania condus de secuiul Gheorghe Doja (György Dozsa). O asemenea coproducție a ilustrat dorința autorităților comuniste de a întreține relații prietenești cu state între care se mențineau anumite animozități istorice. Este semnificativ și faptul că acest film a avut mai mulți co-scenariști de trei naționalități, reflectând grija de a realiza un film care să nu jignească sentimentele naționale dintr-una din țări. *Trenul de aur/ Zloty pociag* (1987, Polonia-România, R: Bohdan Pohreba) și *Marea sfidare* (1989, R: Manole Marcus)[11], după scenariile lui Ioan Grigorescu, reflectă un episod al prieteniei româno-poloneze, și anume transportul tezaurului Poloniei pe teritoriul României după invazia germană. România și-a respectat angajamentele anterioare în cadrul Micii Antante deși în 1940 va deveni o aliată a Axei. Aceste împrejurări prilejuiesc aventuri mai mult sau mai puțin reale dar filmele nu reprezintă reușite nici măcar ale acestui gen. La fel, un film precum *Vis de ianuarie* (1978, R: Nicolae Oprițescu) marchează aniversarea a 130 de ani de la Revoluția de la 1848 în Țările Române dar încearcă să-i dea și o dimensiune internațională și să reflecte o colaborare româno-maghiară prin prezența lui Franz Liszt în Moldova.

Filme biografice precum *Ciprian Porumbescu* (1972, R: Gheorghe Vitanidis), *Aurel Vlaicu* (1977, R: Mircea Drăgan)[12] și *Ștefan Luchian* (1981, R: Nicolae Mărgineanu) reflectă încercări de a reconstitui viețile unui compozitor, unui pionier al aviației, respectiv a unui important pictor român. În spirit patriotic poveștii de dragoste concentrate în câteva cadre poetice îi sunt adăugate serbări populare în primul film, în al doilea sunt înfățișate greutățile materiale ale lui Vlaicu spre deosebire de alți pionieri ai aviației mondiale, respectiv apare compozitorul George Enescu cântând la vioară la căpătâiul pictorului

muribund. Ce se întâmplă însă în cazul filmelor receptate drept filme biografice? În asemenea cazuri lucrurile sunt mai complicate, precum pentru *Actorul şi sălbaticii* (1974, R: Manole Marcus). În actorul de revistă Costică Caratase, care se opunea cu mijloacele artei sale dictaturii regale, legionarilor şi primelor agresiuni germane, încât a ajuns o victimă a legionarilor, mulţi români au recunoscut inspiraţia autorilor filmului din viaţa şi activitatea actorului real Constantin Tănase. Tănase însă a ironizat însă şi ocupaţia sovietică şi a murit după război, în 1945. De aceea, unii critici consideră filmul „imoral, nu pentru răsturnarea unui adevăr istoric... ci pentru folosirea memoriei acestuia în scopuri politico-ideologice, de propagandă."[13] Autorii filmului (scenaristul Titus Popovici şi regizorul Manole Marcus) nu au pretins că reconstituie viaţa lui Tănase, recunoscând însă că s-au inspirat doar din cea a marelui actor. Se poate afirma că în principiu destule filme istorice şi biografice au încercat să transforme personalităţi din trecut în contemporani. Astfel, s-a renunţat la reconstituire şi s-a ajuns la interpretări ale vieţii şi operei acestora din perspectiva prezentului, dintre care unele chiar ambiţioase. Un teoretician al realismului socialist, polonezul Jan Kott, a utilizat cu succes această metodă în 1965 în interpretarea critică a operei lui Shakespeare. În exces metoda a dus şi la rezultate hilare precum în *Vlad Ţepeş* sau *Burebista*.

Până şi adaptarea unui roman de Jules Verne devine prilejul unei reconstituiri istorice din unghi patriotic. Filmul românesc *Castelul din Carpaţi* (1981), realizat de regizorul Stere Gulea după scenariul lui Nicolae Dragoş şi Mihai Stoian, este doar inspirat de romanul lui Jules Verne. Acţiunea este plasată în Transilvania probabil după 1867, în urma instaurării dualismului austro-ungar (căci se fac referiri la înrăutăţirea situaţiei românilor şi la memoriile acestora adresate împăratului). Invenţii precum aparatul de filmat şi cel de înregistrare a sunetului sunt folosite aici atât pentru imortalizarea cântăreţei de operă Stilla (interpretată de balerina Maria Bănică şi a cărei voce în ariile din „Traviata" este a sopranei Eugenia Moldoveanu), cât şi pentru spionarea de către autorităţile austro-ungare, inclusiv în Italia (!), a memorandiştilor români, astfel încât putem să conchidem că un asemenea serviciu de spionaj era mai eficient decât cel de azi al multor ţări. Militantul român Frâncu Slătineanu (Cornel Ciupercescu) este trimis în Italia pentru a face cunoscute suferinţele românilor din Ardeal. Îi cunoaşte pe Stilla, cu care are o scurtă poveste de dragoste, pe principesa scriitoare Dora d`Istria (personaj real, fiică a banului Mihalache Ghica care a promovat interesele româneşti şi în realitate, interpretată de Irina Petrescu) şi pe boierul Radu Gorj (Zoltan Vadasz), bătrân nobil român şi revoluţionar în 1848, preocupat acum doar să o admire pe divă. Un agent încearcă să împiedice demersurile românilor, inclusiv făcându-i geloşi unul pe altul pe cei doi admiratori ai Stillei, şi ascultă întâlnirile acestora cu ajutorul aceluiaşi inventator, Orfanyk (Marcel Iureş), aflat iniţial doar în slujba lui Gorj. După dispariţia misterioasă a Stillei şi a boierului Gorj, Frâncu se întoarce în Transilvania. În apropierea castelului lui Gorj află despre fenomene misterioase care se petrec aici şi se întâlneşte din nou cu bătrânul aristocrat. Acesta proiectează încă odată imaginile Stillei dar castelul sare în aer (trucaj bine realizat!). Abia scăpat, Frâncu conchide: „Am scăpat de o nălucă dar am pierdut o speranţă odată cu castelul ăsta". În film sunt utilizate ingenios locaţii precum Castelul Bran, Sibiu, Sighişoara şi Teatrul Naţional din Iaşi, ca şi o recuzită bogată constând în aparate vechi. Cu toate acestea, îmbinarea de intrigă politică şi spionaj în Italia lui Mazzini şi Garibaldi se împacă greu cu fantasticul. În schimb, *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* (1980, R: Malvina Urşianu) nu îşi propune glorificarea vreunui erou al istoriei româneşti, ci, interpretat excesiv sociologic, poate fi considerat o încercare de reconstituire a confruntării dintre absolutism şi dezbinarea feudală pe pământ românesc. Alexandru Lăpuşneanu (interpretat de George Motoi) obţine a doua oară tronul Moldovei în 1564 şi se răzbună sângeros pe boierii care l-au trădat. Prima sa domnie este redată în flashback şi motivată de iniţierea fiului său Bogdan. Îngrozită de cruzimea lui, până la urmă şi soţia sa Ruxandra (Silvia Popovici) consimte să participe la uciderea tiranului. Există câteva secvenţe memorabile iar imaginea lui Alexandru Întorsureanu şi Gheorghe Fischer, în care sunt alternate clar – obscurul şi strălucirea cu un efect dramatic, reprezintă o altă calitate a filmului. Însă acesta nu se ridică la înălţimea modelelor regizoarei căci adesea replicile devin poze studiate. Filmul porneşte de la capodopera romantismului românesc, nuvela „Alexandru Lăpuşneanu" (1840) de Costache Negruzzi, despre care George Călinescu afirma, confirmând de fapt complexul unei culturi minore, că „ar fi devenit o scriere celebră ca şi *Hamlet* dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui

o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observație psihologică și sociologică acută, de atitudini romantice și intuiție realistă."[14]. Un alt model recunoscut unanim de critici a fost *Ivan cel Groaznic/ Ivan Groznîi* (1944) al lui Serghei Eisenstein căci subiectul, atmosfera și chiar interpretarea actorilor îl apropie de acesta. De asemenea, din „Richard al III-lea" pare preluată măcar diformitatea lui Lăpușneanu.

Momentele realizării majorității filmelor istorice și biografice românești sunt semnificative. Ele corespund unor aniversări: *Dacii* cu ocazia aniversării a 860 de ani de la cucerirea Daciei de către romani, *Mihai Viteazul* cu ocazia aniversării a 370 de ani de la prima unire a Țărilor Române realizată de marele voievod, *Ștefan cel Mare – Vaslui 1475* cu ocazia aniversării a 500 de ani de la bătălia de la Vaslui, *Burebista* cu ocazia aniversării a 2000 de ani de la primul stat dac centralizat, *Falansterul* (1979, R: Savel Stiopul) cu ocazia aniversării a 145 de ani de la înființarea la Scăieni a unui falanster de către Theodor Diamant etc. În mod similar au apărut în Bulgaria și Iugoslavia filme precum *Asparuh* și *Măreția hanului/ 681-Velicieto na hana* (1981, R: Liudmil Staikov), cu ocazia aniversării a 1300 de ani de la primul stat bulgar, respectiv *Bătălia de la Kosovopolje/ Boj na Kosovu* (1989, R: Zdravko Șotra) cu ocazia aniversării a 600 de ani de la această bătălie (Vezi **IV. 6. Obsesia „ultimei fortăreațe creștine"**) etc. Pentru devoțiunea, ba chiar servilismul cu care regizorii, sculptorii și compozitorii[15]

Scenă din *Falansterul*

au realizat opere aniversare, astăzi se apreciază în Bulgaria că „artiştii s-au transformat în <curteni>”[16]. Michael Jon Stoil numea asemenea creații „filme comemorative” şi le găsea începuturile înainte de comunism în *Viața şi faptele conducătorului Karageorgevici/ Život i delo Vojda Karadjordja* (1911, Serbia, R: Ilija Stanoević – Cica) şi *Independența României* (1912, România, R: Grigore Brezeanu)[17].

Campionii campaniei de mitologizare rapidă prin cinema au fost bulgarii în timpul comunismului. Reuşita a fost mai ales cantitativă căci nu au apărut decât câteva filme notabile iar regizorii au părut copleşiți de modele străine. În 1982 criticul Nedelcio Milev recunoştea asemenea influențe: „În *Kaloian* şi *Kniazăt*[18] se simte influența lui *Ivan cel Graznic*, în *Ivailo*[19] a lui *Aleksandr Nevski*, în *Nunțile lui Ivan Asen* – cea a lui *Beckett*... Drumul către descoperiri proprii rămâne ipotetic şi pentru viitor.”[20] Probabil că cele mai importante sunt *Asparuh/ Han Asparuh* (1981, R: Liudmil Staikov) şi *Măreția hanului/ 681 – Velicieto na hana* (1984, R: Liudmil Staikov), după romanul Verei Mutafcieva[21] „Viziunea Paganei”/ „Predreceno ot Pagane”(1980). Cel de-al doilea reprezintă o versiune internațională scurtă a primului. În ambele sale versiuni filmul lui Liudmil Staikov reprezintă o superproducție, în care au fost utilizați peste o mie de cai şi douăzeci de mii de figuranți. De aceea, scenele de luptă sunt impresionante. Regizorul preia din romanul Verei Mutafcieva o viziune nouă, care presupune un anumit grad de obiectivare. Povestea lui Asparuh şi a tribului său care s-a stabilit peste Dunăre este relatată din perspectiva unui personaj fictiv, cronicarul bizantin Velizarie. Personalitatea marelui han îl transformă pe Velizarie dintr-un prizonier îngrozit într-un admirator. Adesea pe baza unor scenarii după romane istorice, filmele istorice bulgare realizate în doar trei decenii între 1960-1990 redau toate momentele importante ale istoriei bulgare: apogeul stăpânirii protobulgarilor şi contopirea lor cu slavii (*Ziua stăpânitorilor/ Deniat na vladetelite* (1986, R: Vladislav Ikonomov), creştinarea bulgarilor în 864 (*Boris I*, 1984, R: Borislav Şaraliev), al doilea imperiu bulgar (*Kaloian*, 1963, R: Iuri Arnaudov, Dako Dakovski), prima scriere în bulgara modernă, „Istoria slavo-bulgară”/ „Istoria slavenobolgarskaia” (1763) de către Paisie de la Hilandar (*Legenda despre Paisie/ Leghenda za Paisii*, 1963, R: Stefan Sărciagiev), Gheorghi Dimitrov şi celebrul proces de la Leipzig din 1933 (*Nicovală sau ciocan/ Nakovalnia ili ciuk*, 1972, Bulgaria, R: Hristo Hristov), participarea Bulgariei la campania din Ungaria în al doilea război mondial (*Cei trei rezervişti/ Trimata ot zapasa*,1971, R: Zako Heskia) etc. Însă momentul istoric al inventării alfabetului slav de către sfinții Kiril şi Metodiu ilustrează cel mai bine complexul bulgarilor de a avea o cultură minoră. Astfel, în *Constantin filozoful/ Konstantin filozof* (1983, Bulgaria, R: Gheorghi Stoianov), Kiril şi Metodiu nu sunt numai creatorii alfabetului chirilic, ci patrioți bulgari pentru care noul alfabet reprezintă forma de afirmare a tânărului stat slav. Se poate conchide că autoritățile comuniste de la Sofia au sprijinit revendicarea celor doi sfinți căci astfel cultura bulgară putea căpăta prestigiul la care năzuia. De fapt, naționalitatea părinților alfabetului slav rămâne neclară şi subiect de controversă.

Dintre filmele turceşti care au contribuit la construirea unor mituri naționale putem aminti două. *O națiune se trezeşte/ Bir millet uyaniyor* (1932, Turcia, R: Muhsin Ertugrul) ecranizează romanul omonim din acelaşi an al lui Nizamettin Nazif Tepedelenlioglu despre războiul din 1918-1922, care a condus la eliberarea Turciei şi transformarea ei într-un stat modern sub conducerea lui Mustafa Kemal Atatürk. *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951, R: Baha Gelenbevi) este o dramă cu caracter aventuros (Vezi şi **IV. 6. Obsesia „ultimei fortărețe creştine”**), asemeni vieții eroului pe care o reconstituie, amiralul turc Barbarossa Khair ad Din Paşa (Yakupoğlu Hîzîr, circa 1475-1546)[22].

Este semnificativ faptul că primul film de ficțiune realizat în Muntenegru şi totodată primul film istoric realizat în Iugoslavia comunistă este *Țarul fals/ Lažni ţar* (1955, R: Velimir Stojanović). Pelicula aduce pe ecran pe Šćepan Mali (Ştefan cel Mic), conducătorul Muntenegrului între 1768-1773. Acesta obținuse tronul prezentându-se drept dispărutul țar rus Petr III căci muntenegrenii au sperat că datorită lui vor obține sprijinul Rusiei împotriva turcilor. La scurt timp el l-a închis în mănăstirea Stanjević pe vlădica Sava, cel care încercase să-şi convingă compatrioții că este un impostor, a reuşit să-şi impună autoritatea asupra tuturor clanurilor şi a rezistat atacurilor turceşti. Datorită meritelor sale, deşi în Rusia se ştia că este un impostor, a obținut până la urmă şi sprijin financiar însă a fost ucis de un slujitor plătit de vizirul de Shkoder, Mahmut Paşa

Busatlija. Având în vedere epoca în care a fost realizat, filmul poate fi considerat şi o reflectare a relaţiilor complicate dintre Iugoslavia şi URSS după 1948, când iniţiativele lui Tito fără consultarea Moscovei au dus la excluderea Iugoslaviei din Cominform. *Republica în flăcări/ Republikata vo plamen* (1969, R: Ljubişa Gheorghievski) şi *Kliment Ohridski* (1986, TV, R: Slavoljub Stefanović-Ravasi) constituie evocări fără consistenţă dar patriotic relevante pentru macedoneni ale Republicii de la Kruşevo din 1903, respectiv ale unuia dintre întemeietorii culturii slavone. Ultimul poate fi considerat şi o replică la filmul bulgar *Constantin filozoful* căci şi macedonenii îi revendică pe părinţii alfabetului slav. În Iugoslavia a fost realizat şi un film istoric precum *Bătălia de la Kosovopolje* (1989), care a declanşat o polemică în perioada în care a fost realizat (Vezi **IV. 6. Obsesia „ultimei fortăreţe creştine”**). Însă, de exemplu, *Taina lui Nikola Tesla/ Tajna Nikole Tesle* (1980, Iugoslavia, R: Krsto Papić) nu este un film biografic banal. Reconstituirea vieţii fizicianului şi inventatorului croat Nikola Tesla (1856-1943) se face în flashback pornind de la moartea sa misterioasă într-un hotel newyorkez. Totuşi, pe bună dreptate, se poate invoca o ambiţie politică şi un demers patriotic tipic iugoslav prin cooptarea unor actori precum Charles Millot (Velijko Milojevic, francez de origine croată) sau Orson Welles (în rolul lui J.P. Morgan) şi Dennis Patrick (Thomas Alva Edison). Filmul renunţă însă la reconstituirea întregii vieţi a inventatorului, înfăţişându-l abia începând cu vârsta de 28 de ani când soseşte din Europa în SUA fără un ban în buzunar. Decupajul regizoral înfăţişează însă scene destul de patetice precum confruntarea lui Tesla cu tiranicul Edison, care nu recunoaşte superioritatea utilizării curentului alternativ promovată de angajatul său, şi cu lipsa de scrupule a miliardarului Morgan. Singuraticul Tesla va sfârşi în sărăcie căci nu va mai găsi finanţare pentru proiectele sale. Filmul are şi o anume tentă detectivistă, căci eroul este un singuratic obsedat de curăţenie, un geniu ale cărui idei s-au dovedit mai târziu aplicabile şi extrem de utile încât nu numai moartea sa sa rămâne o enigmă, ci şi neînţelegerea contemporanilor.

Desigur, nu toate filmele istorice şi biografice din Balcani au căzut pradă tentaţiei mitologizării. Un exemplu de docudramă sobră în Grecia este *Elefterios Venizelos: 1910-1927* (1980) a lui Pantelis Voulgaris. Filmul conţine o reconstituire parţială a vieţii marelui om politic grec, din 1909 când Venizelos a venit la Atena la solicitarea Ligii militare, până în 1920, când s-a retras din politică după ce a pierdut alegerile. Este totodată o biografie subiectivă dar convingătoare. Venizelos (interpretat de Minas Christidis) are calităţi şi defecte căci filmul redă realizările sale dar şi eşecurile, precum incapacitatea de a înlătura favoritismul politic şi intervenţia străină în primul război mondial. Eroul rămâne misterios căci nici imaginile lui Voulgaris şi ale lui Iorgos Arvanitis nu reuşesc să explice de pildă transformarea lui Venizelos, în timpul celor şapte mandate ale sale, de la un prim ministru în bune relaţii cu regele, într-unul cu idei antimonarhice. În schimb, filmul lui Nikos Koundouros *Byron, baladă pentru un demon/ Byron, i balada enos daimonismenou* (1992, Grecia-Rusia) pare să fie rodul nereuşit al unei ambiţii prea mari. În acest film ultimele luni ale anului 1824 şi ale vieţii lui Byron propun o altă imagine a poetului devenit mit pentru greci şi chiar pentru ruşi căci a fost un model pentru Puşkin şi Lermontov. Grecia nu e însorită cum şi-o imagina poetul iar el, la rândul său, interpretat de Manos Vakousis apare ca un alt Aguirre, palid, bolnav şi cu ochi holbaţi de nebun. Totuşi, nu se întâmplă mare lucru în film căci eroul e angrenat mai ales în fantezii erotice. Până la urmă putem conchide că avem de-a face cu o încercare de a reconstitui mitul unui poet romantic în genere.

După 1990 în fostele ţări socialiste a avut loc o la fel de normală reevaluare a unor momente ale istoriei şi a personalităţilor acesteia, care a avut ca efect imediat schimbarea sărbătorilor naţionale. Mai multe opere artistice au reflectat o viziune nouă asupra unor mituri consacrate. Duşan Kovacević şi apoi Emir Kusturica în *Underground* au oferit o nouă viziune asupra rezistenţei antifasciste şi nealinierii din Iugoslavia, până atunci reflectate doar într-o viziune pozitivă, alegoria lor satirică înfăţişând un bandit fără scrupule care îşi crează mitul unui patriot în război, apoi continuă să facă trafic de arme, şi pe camaradul acestuia, naiv şi fanatic ce continuă să lupte împotriva unui actor german dintr-un film şi a foştilor conaţionali. În *Profesionistul/ Profesionalac* (2003, Serbia şi Muntenegru) Kovacević continuă să dezvăluie complexitatea societăţii iugoslave. Teja, profesorul universitar dizident, a devenit directorul unei edituri şi se confruntă cu o grevă, ajungând să fie considerat un dictator, iar pe de altă parte află că evenimente din timpul opoziţiei împotriva regimului lui Miloşević au

Scenă din *Byron, baladă pentru un demon*

fost supravegheate şi regizate de serviciile secrete. Agentul Luka, umbra sa permanentă în ultimii zece ani, îl cunoaşte cel mai bine şi ajunge să-l apere de unii din subordonaţii săi. Totodată Luka este şi el o victimă nu numai pentru că eforturile lui s-au dovedit până la urmă inutile, ci şi pentru că propria fiică, dezamăgită după o relaţie cu profesorul Teja, intenţionează să părăsească ţara.

Tendinţa de a reinterpreta istoria şi cultura ţărilor balcanice altfel, eventual în mod favorabil, continuă şi după căderea comunismului. Astfel, în analize recente ale unor filme precum *Asparuh* şi *Măreţia hanului* autorii bulgari apreciază utilizarea ficţiunii bizantinului aflat la curtea hanului prin care acesta constată că statul bulgar nu este atât de barbar sau prezentarea hanului Kubrat ca un om educat la Constantinopol[23] La fel se întâmplă şi în Turcia[24] şi în alte ţări[25]. În România de după 1989 pot fi încadrate acestui fenomen filme precum: *Femeia în roşu* (1996, R: Mircea Veroiu), despre un fapt real în care o româncă ameninţată cu deportarea l-a predat poliţiei pe banditul John Dillinger, *Vlad nemuritorul/ Dracula the Impaler* (2002, R: Adrian Popovici), care încearcă cu ajutorul dialogurilor în limba engleză să reunească pe vampirul Dracula şi pe domnitorul muntean în aceeaşi persoană, *Terente – regele bălţilor* (vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**), *Crucea de piatră* (1993, R: Andrei Blaier), care încearcă să evoce deopotrivă un bordel bucureştean şi instaurarea comunismului, sau filmele lui Sergiu Nicolaescu, *Oglinda – începutul adevărului* (1993), despre insurecţia de la 23 august 1944 şi mareşalul Ion Antonescu, şi *Triunghiul morţii* (1998), despre Ecaterina Teodoroiu, o Jeanne d`Arc română în primul război mondial, şi despre o întreagă galerie de personalităţi istorice. Vom stărui cu titlu de exemplu doar asupra ultimului film. Nicolaescu şi-a comparat la un moment dat proiectul său ambiţios de a reconstitui participarea românească la primul război mondial cu *The Thin Red Line* şi *Saving Private Ryan*, ceea ce presa a considerat ridicol. Ca şi Spielberg, el a inclus povestea a şase fraţi (cu doi mai mulţi decât la regizorul american) în acţiunea filmului, alături de destine paralele ale reginei Maria, Ecaterinei Teodoroiu şi altora, probabil cam mulţi. Din nou Nicolaescu e obsedat de amănunte istorice şi de aceea utilizează drept contrapunct scenelor violente de luptă căsătoria morganatică a viitorului rege Carol II cu Zizi Lambrino deşi aceasta a avut loc în afara ţării, la Odesa, şi nu prea a avut legătură cu războiul. Filmul devine deopotrivă o lecţie de istorie şi patriotism în care nu numai regina şi generalii rostesc replici aforistice, ci şi soldaţii. De aceea nici scenele de luptă bine realizate nu mai pot salva filmul. El rămâne astfel doar ca un exemplu de superproducţie cu o distribuţie enormă şi efecte speciale în care Nicolaescu a învins mari dificultăţi materiale, realizând pelicula în trei ani cu un buget de opt sute de mii de dolari.

NOTE

1. Despre exploratorul Iuliu Popper vezi Tebeica, Val – *Români pe şapte continente*, Ed. Sport-Turism, Bucureşti, p. 86-122.
2. Dacă romanul şi serialul românesc nu păstrează practic nici o legătură cu personajul real, o fac în schimb un roman chilian şi un film care îl ecranizează – *Ţara de Foc /Tierra del Fuego* (2000, Spania-Italia-Chile, R: Miguel Littin). Scenariul filmului este realizat de Tonino Guerra, Miguel Littin şi scriitorul chilian Francisco Coloane (1910-2002) după romanul său omonim (1963) şi după jurnalele lui Popper. Desigur, pentru Coloane, ca şi pentru Littin, din considerente artistice, expedițiile din 1886-1893 ale lui Iuliu Popper (interpretat de Jorge Perugorria) nu mai sunt sprijinite de preşedintele Argentinei, ci sunt finanțate de o patroană de bordel (Armenia, interpretată de Ornella Muti) şi au de la început drept scop căutarea aurului, deşi în realitate prima expediție fusese de explorare. Ceva din realul Popper rămâne: patriotismul şi dragostea pentru regina Elisabeta (Carmen-Sylva), căci în film eroul înalță drapelul României în Țara de Foc şi duce după el peste tot portretul reginei.
3. Pentru a înțelege „frenezia creativă" a epocii vom lua ca termen de comparație muzica românească. După o operă notabilă precum *Oedip* (1931) de George Enescu, inspirația istorică rapidă a dat naştere în anii `50-`80 şi unor opere lirice astăzi aproape uitate: „Ion Vodă cel Cumplit" (1955) şi „Decebal" (1957) de Gheorghe Dumitrescu (1914-1996), „Stejarul din Borzeşti" (1968) şi „Tudor din Vladimiri. Fântâna însângerată" (1982) de Teodor Bratu (n. 1922), „Bălcescu" (1976) de Cornel Trăilescu (n. 1922) etc. Lor li se adaugă cantata „Pintea cel Viteaz" (1974) de Mansi Barberis (1899-1986) sau opere inspirate de opere literare notorii: „Răscoala" (1959) de Gheorghe Dumitrescu după romanul omonim de Liviu Rebreanu, „Kera Duduca" (1963) de Mansi Barberis după „Ciocoii vechi şi noi" de Nicolae Filimon, sau „Iona" (1976) de Anatol Vieru după piesa omonimă de Marin Sorescu (1968). În 2002 a apărut opereta „Fântâna Blanduziei" de Cornel Trăilescu, despre poetul Ovidiu, după piesa omonimă (1884) a lui Vasile Alecsandri.
4. În acest sens sunt semnificative observațiile lui Mihail Ralea din articolul „De ce nu avem roman?" publicat în *Viața Românească* (4/ 1927): „Genurile literare se transformă unele în altele, într-o viață mereu agitată... Când domină gustul pentru epopee sau pentru roman, preferința aceasta se transmite de la un capăt la celălalt al continentelor... Se ştie foarte bine astăzi că romanul a fost precedat pretutindeni de epopee. El nu e decât o transformare a acesteia... Noi n-am avut decât balada, în orice caz, poezie epică de proporții mult mai mici, cu un conținut mai redus în evenimente şi personagii, poezie epică de felul lui Toma Alimoş, Mihu Copilul sau Miorița... De aceea nu avem astăzi decât nuvelă... Lipsind clasa burgheză, lipsea şi modalitatea şi gusturile acestei clase... N-avea cine să facă importul romanului realist al vieții cotidiene şi simple, singurul pe care-l accepta gustul burghez. Apud Carmen Matei Muşat (coordonator) – *Romanul românesc interbelic*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998, p.100-105.
5. În articolul „Tu, partidule, eşti maica vieții: literatura bulgară în condițiile puterii totalitare"/ „Ti, partiu, si maika na jivota: bălgarskata literatura na toalitarna vlast", www.liternet.bg/ publish3/aigov/statii/partiio.htm.
6. Voiculescu, Elefterie – *Buftea jubileu. Adevăruri dintr-un semicentenar de vise*, Ed. Arvin Press, Bucureşti, 2003, p. 147-197.
7. Cele mai vizionate filme bulgare sunt: *Petăr cel isteț/ Hităr Petăr* (1960, R: Stefan Sărciadjiev) cu 6,4 milioane de spectatori, *Eroii de la Şipka/ Gheroite na Şipka* (1955, URSS-Bulgaria, R: Serghei Vasiliev) cu 5,86; *Boris I* – partea I (1985, R: Borislav Şaraliev) cu 5,83; *Timpul violenței/ Vreme razdelno* – partea I (1988, R: Liudmil Staikov) cu 5,3; *Sub jug/ Pod igoto* (1952, R: Dako Dakovski) cu 5, *Boris I* – partea II cu 4,6; *Timpul violenței/ Vreme razdelno* – partea II cu 4,49; *Tutunul/ Tiutiun* (1962, R: Nikola Korabov) cu 4,3; *Asparuh* – seria I (1981, R: Liudmil Staikov) cu 4 milioane de spectatori. *Cornul de capră* se află abia pe locul 13 cu 3,4 iar *Hoțul de piersici* pe locul 29 cu 2,5. Se observă că doar *Petăr cel isteț* şi *Tutunul* nu sunt filme istorice. Vezi www.titra.net/news/zriteli.htm.
8. Momentul favorabil l-a constituit în primul rând renunțarea la realismul socialist şi proclamarea de către N.Ceauşescu la Congresul IX al PCR (1965) a „diversității de stiluri".
9. Totuşi, în aceeaşi perioadă regizorul Ion Bostan a realizat un documentar agreabil precum *Dracula, legendă şi adevăr* (1973), având acelaşi consultant ştiințific, pe istoricul Nicolae Stoicescu (a cărui amplă monografie dedicată lui Vlad Țepeş fusese publicată în câteva țări), şi care abordează relația dintre domnitorul Vlad Țepeş şi vampirul Dracula. Evident, filmul a avut ca țintă şi publicul străin căci are şi versiuni în engleză şi franceză, însă nu s-a bucurat de o promovare corespunzătoare.

10. Sunetul rămâne o problemă în filmul românesc. Armele, de pildă, scot cam aceleaşi sunete fie că sunt muschete sau puşti, respectiv tunuri din secolul 15 sau 19.
11. Este interesant că şi o coproducţie bulgaro-poloneză, *Cinci femei în faţa mării/ Piec kobiet na tle morza/ Pet jeni na fona na moreto* (1987, R: Vladislav Ikonomov) îşi propune să redea destinul a şase femei poloneze care şi-au găsit refugiu temporar într-un oraş de pe malul Mării Negre.
12. Tudor Caranfil conchidea asupra filmului: „Defilare a personalităţilor culturale şi politice ale vremii: Chendi, Vlahuţă, Morţun şi chiar, într-o secvenţă, silueta lui Carol I, episoade mai curând mondene, cărora li se adaugă <democratic> şi ample hore cu ţărani ca scoşi din cutie. Ilustrare cuminte a biografiei, album îngălbenit de poze, mecanism care nu ia altitudine poetică. Cu rare excepţii, somităţile scenei româneşti susţin filmul mai mult printr-o prezenţă onorifică." (*op. cit.*, p. 25)
13. Dumitrescu, Mircea – *O privire critică asupra filmului românesc*, Ed. Arania, Braşov, 2005, p. 51. Pentru consecvenţă, în acelaşi mod ar trebui reproşată infidelitatea faţă de textele adaptate pentru ecran sau chiar ireverenţa faţă de scriitori precum I.L. Caragiale a lui Lucian Pintilie în *De ce trag clopotele, Mitică?* (1981) sau mai ales faţă de Camil Petrescu a lui Mircea Veroiu în *Între oglinzi paralele* (1978), Sergiu Nicolaescu în *Ultima noapte de dragoste* (1979) şi a lui Şerban Marinescu în *Cei care plătesc cu viaţa* (1989), ba s-ar impune reproşuri asemănătoare cu cel pentru *Actorul şi sălbaticii* măcar în cazul penultimului etc.
14. Călinescu, G. – *op. cit.*, p. 216.
15. „Istoriografia socialistă, care ar fi trebuit să aibă mai degrabă o atitudine negativă faţă de feudalism şi figura ţarului, a instituit de fapt un cult pentru ţarii bulgari medievali. La eforturile acesteia s-au alăturat scriitori (D. Talev cu trilogia „Samuil", A.Guliaşki cu „Secolul de aur"/ „Zlatniat vek", Vera Mutafcieva cu „Ultimii Şişmani"/ „Poslednite Şişmanovţi" şi „Profeţia Paganei"/ „Predrecie ot Pagane", A. Doncev cu „Istorie despre vremea lui Samuil"/ „Skazanie za vremeto na Samuil" – retipărită de cinci ori până în 1990! Cel mai frapant exemplu este însă Dimităr Mantov, care scrie câte un roman despre aproape fiecare conducător medieval bulgar, ca şi numeroase eseuri). Li se adaugă artişti plastici (<măreţele> portrete ale ţarilor ale lui D. Ghiudjenov, monumentalele statui realizate timpuriu de Sv. Rusev) şi compozitori (P.Vladigherov cu opera „Ţarul Kaloian"/ „Ţar Kaloian", A.Iosifov cu „Hanul Krum-Iuvighi"/ „Han Krum-Iuvighi", A.Raicev cu „Hanul Asparuh"/ „Han Asparuh")." (Anghel Igov şi Boris Popivanov, *op. cit.*). Mai putem adăuga şi alte opere literare: „Nunţile lui Ioan Asan"/ „Svadbite na Ivan Asen" de Evgheni Konstantinov, „Ultimul Asan"/ „Posledniat Asenoveţ" de Fani Popova-Mutafova, „M-au numit Mâna de Fier"/ „Nariceha me jeliaznata răka" de Ţoncio Rodev, „Sfinţii mucenici bulgari"/ „Bălgarskite sveti măceniţi" de Ivan Trenev, „Şi s-au ridiat Asanii"/ „I se văzviha Asenovţi" de Slav Hr. Karaslavov, „O noapte a lui Boris"/ „Edna noşt na Boris" de Anani Stoinev.
16. *Ibidem*.
17. Stoil, Michael Jon – *op. cit.*, p. 102.
18. *Kniazăt* (1970, R: Petăr B. Vasilev)
19. *Ivailo* (1963, R: Nikola Vălcev)
20. Milev, Nedelcio – *Bălgarskiat istoriceski film*, Ed. Nauka i izkustvo, Sofia, 1982, p. 102.
21. Succesul şi perenitatea romanelor istorice ale Verei Mutafcieva (n. 1929) se poate explica şi prin faptul că este specialist în istorie otomană.
22. Barbarosa s-a născut în I. Lesbos. Viaţa sa a fost extrem de aventuroasă. Împreună cu cei trei fraţi ai săi a fost iniţial negustor şi pirat. A fost prins şi vândut ca sclav în I. Rodos. A reuşit să scape şi apoi l-a convins pe sultanul Egiptului să-i încredinţeze unul din vasele sale trimise spre India. A redevenit corsar cu baza în Alexandria, a cucerit I. Djerba şi şi-a mutat zona de acţiune în Vestul Mediteranei. A devenit celebru între 1504- 1510 când a transportat se pare 70.000 de mauri din Spania în Alger. În 1516 a capturat Algerul de la sultanul local. Un episod celebru al carierei lui este cel în care a ataşat pânze tunurilor pentru a le transporta prin deşert. A renunţat la titlul de sultan al Algerului pentru cel de guvernator pentru a beneficia de protecţia sultanului Turciei, Soliman Magnificul. În 1533 a devenit amiral suprem al flotei turce. În această calitate a purtat mai multe bătălii împotriva spaniolilor şi a devenit aliat al regelui Franţei, Francisc I, pe care l-a ajutat să recucerească Neapole în 1544. Evident, şi Hollywoodul i-a dedicat un film, *Jefuitorii celor şapte mări/ Raiders of the Seven Seas* (1953, SUA, R: Sidney Salkow) unde piratul eliberează un grup de prizonieri spanioli care devin echipajul său cu care terorizează coloniile spaniole. Deşi maur el este adept al monogamiei, câştigă dragostea unei contese spaniole iar în final se hotărăşte să se stabilească într-o nouă colonie de oameni liberi din America de Nord, viitoarele SUA!
23. Irena Nikolova în *Canadian Slavonic Papers* (martie-iunie 2000, www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3763/is_200003/ai_n8898459/pg_8) consideră că personajul-povestitor-martor Velizarius constituie o „provocare a filmului adusă istoriei, a culturii vizuale pentru cultura scrisă". Cronica lui

Branislav L. Slăncev, de pildă, din *Götterdämmerung* (www.gotterdammerung.org/film/ reviews/k/khan-asparukh.html) din anul 2002 evidențiază faptul că Bulgaria este cel mai vechi stat din Europa care își păstrează vechiul său nume, că hanul Kubrat era un om educat la Constantinopol, că bulgarii au învins armata de zece ori mai mare a împăratului Constantin al IV-lea sau că hoarda lui Altsek s-a stabilit în Italia, unde au rămas de pe urma năvălirii toponime protobulgare, aspecte care au nimic de a face cu filmul și meritele acestuia.

24. „Numele meu e Roşu"/ „Benim Adîm Kîrmzî" (1998), un roman cu mare succes internațional al lui Orhan Pamuk (laureat al Premiului Nobel pentru literatură în 2006), este de fapt o ficțiune legată de o încercare singulară de a ilustra o carte despre Soliman Magnificul într-o epocă în care islamismul interzicea reproducerea chipurilor omeneşti. Cea mai bună piesă de teatru a anului 1986 a fost aleasă în Turcia „Ibrahim Efendi care merită raiul"/ „Cennetlik Ibrahim Efendi" a scriitoarei Jale Baysal. Piesa evidențiază opera de pionierat a unui creştin renegat, maghiarul transilvănean Ibrahim Efendi Müteferiqa (1674-1745), care a realizat primele tipărituri din Imperiul otoman la începutul secolului 18, însă acestea au reprezentat excepții căci tiparul s-a impus aici abia la jumătatea secolului 19.

25. Şi mitologizarea actuală din Gruzia şi Rusia are reflexii în Balcani. *Antim Ivireanul/ Antimoz Iverieli* (2001, Gruzia, R: Ghiuli Ciohonelidze) reconstituie viața şi cariera călugărului tipograf omonim de origine georgiană din secolul 18, sanctificat după 1990, şi insistă asupra legăturii sale cu țara de baştină utilizând şi secvențe filmate în România, unde acesta şi-a desfăşurat activitatea. Spectatorul are însă de aşteptat nu mai puțin de trei ore şi ceva pentru ca acest film să se termine! Se poate constata însă graba realizării filmului căci pentru a înfățişa palatul voievozilor munteni din secolul 18 este filmată fațada clădirii de început de secol 20 a Muzeului Țăranului Român! Un scriitor rus, Boris Akunin (n. 1956), localizează acțiunea romanului „Gambitul turcesc"/ „Turețkii gambit" (1998) din ciclul „Aventurile lui Erast Petrovici Fandorin" în Bulgaria, în timpul războiului ruso-turc din 1877-1878. Adaptarea pentru ecran cu acelaşi titlu din 2005 este o coproducție ruso-bulgară în regia lui Djanik Faiziev. Acest film de aventuri cu un enorm succes de box-office în Rusia este asemănător cu *Aventurile lui Gerard/ The Adventurs of Gerard* (1970, M.Britanie-Italia-Elveția, R: Jerzy Skolimovski) după povestirile lui A.Conan Doyle scrise între 1894-1903 despre eroul omonim. Fostul diplomat Fandorin a evadat dintr-o închisoare turcească şi încearcă să ajungă la liniile ruseşti pentru a anunța un atac iminent al turcilor. Totodată el a aflat că în mijlocul trupelor ruseşti se află un trădător şi începe cercetările printre ofițeri. Trădătorul este ofițerul criptograf Piotr Iablokov însă Fandorin are dificultăți în a-l demasca datorită logodnicei acestuia, frumoasa Varvara Suvorova, care încearcă să-l seducă. Varvara, o femeie cu idei revoluționare, îl disprețuieşte pe Fandorin şi-l consideră un lacheu al țarului deşi acesta îi salvase viața, însă până la urmă este cucerită de calitățile lui.

6. Istoria şi obsesia „ultimei fortăreţe creştine”

Azi spaniolii se referă cu mai mult sânge rece
la epoca istoriei lor sub stăpânire maură
decât balcanicii la perioada stăpânirii otomane.

Vera Mutafcieva

Succesele luptelor antiotomane, în ciuda faptului că au constituit de fapt excepţii, ba tocmai de aceea, au constituit motive de mândrie patriotică şi subiecte pentru filme istorice în toate ţările balcanice, evident cu excepţia Turciei. Aici au apărut filme care prezintă succesele luptelor împotriva creştinilor, precum *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951) al regizorului Baha Gelenbevi. Fostul asistent al lui Abel Gance şi Michel L`Herbier a putut astfel învăţa tainele filmului istoric chiar de la autorii lui *Napoleon* (1927) şi *Rasputin/ La Tragédie impériale* (1938).

Cel mai adesea aceste filme reprezintă producţii cu buget mare şi teme dramatice vaste, aparţinând genului „epic”, aşa cum este numit de anglo-saxoni. În felul acesta filme precum *Skenderbeu/ Velikii voin Albanii Skanderbeg* (1953, Albania-URSS, R: Serghei Iutkevici) sau *Bătălia de la Kosovopolje/ Boj na Kosovu* (1989, Iugoslavia, R: Zdravko Şotra) se înscriu unei serii începute de *Naşterea unei naţiuni/ The Birth of a Nation* (1915, SUA, R: D.W. Griffith) şi *Crucişătorul Potemkin/ Bronenoseţ Potiomkin* (1925, URSS, R: Serghei Eisenstein), care a ajuns la maximă înflorire în anii `50-`60 cu *Quo Vadis* (1951, SUA, R: Mervyn LeRoy), *Spartacus* (1960, SUA, R: Stanley Kubrick) şi *Cidul/ El Cid* (1961, Italia-SUA, R: Anthony Mann) şi s-a încheiat cu *Cleopatra* (1963, M.Britanie-SUA-Elveţia, R: Joseph L. Mankiewicz), a continuat cu filme precum *Aguire, mânia zeilor/ Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, Germania, R: Werner Herzog), *Kagemusha* (1980, Japonia, R: Akira Kurosawa), *Braveheart* (1995, SUA, R: Mel Gibson) şi a reînflorit în ultimii ani cu *Gladiator* (2000, M.Britanie-SUA, R: Ridley Scott), *Troia/ Troy* (2004, SUA-Malta-M.Britanie, R: Wolfgang Petersen) sau *Patimile lui Isus/ The Passion of the Christ* (2004, SUA, R: Mel Gibson). Genul este mai larg căci mulţi adaugă acestora şi filme care nu mai sunt istorice, precum *Odiseea spaţială 2001/ 2001: A Space Odyssey* (1968, M.Britanie-SUA, R: Stanley Kubrick), ciclul *Războiul stelelor/ Star Wars* (1977 – 2005, SUA), *Scarface* (1983, SUA, R: Brian De Palma), *Titanic* (1997, SUA, R: James Cameron), trilogia *Stăpânul inelelor/ The Lord of the Rings* (2001 – 2003, SUA-N.Zeelandă-Germania). La fel ca şi corespondentele lor occidentale „filmele epice” balcanice au înregistrat un număr mare de spectatori locali, practic cel mai mare în Bulgaria şi România, unde au fost depăşite doar de comedii (Vezi **IV. 5. Complexele şi mitologia rapidă**).

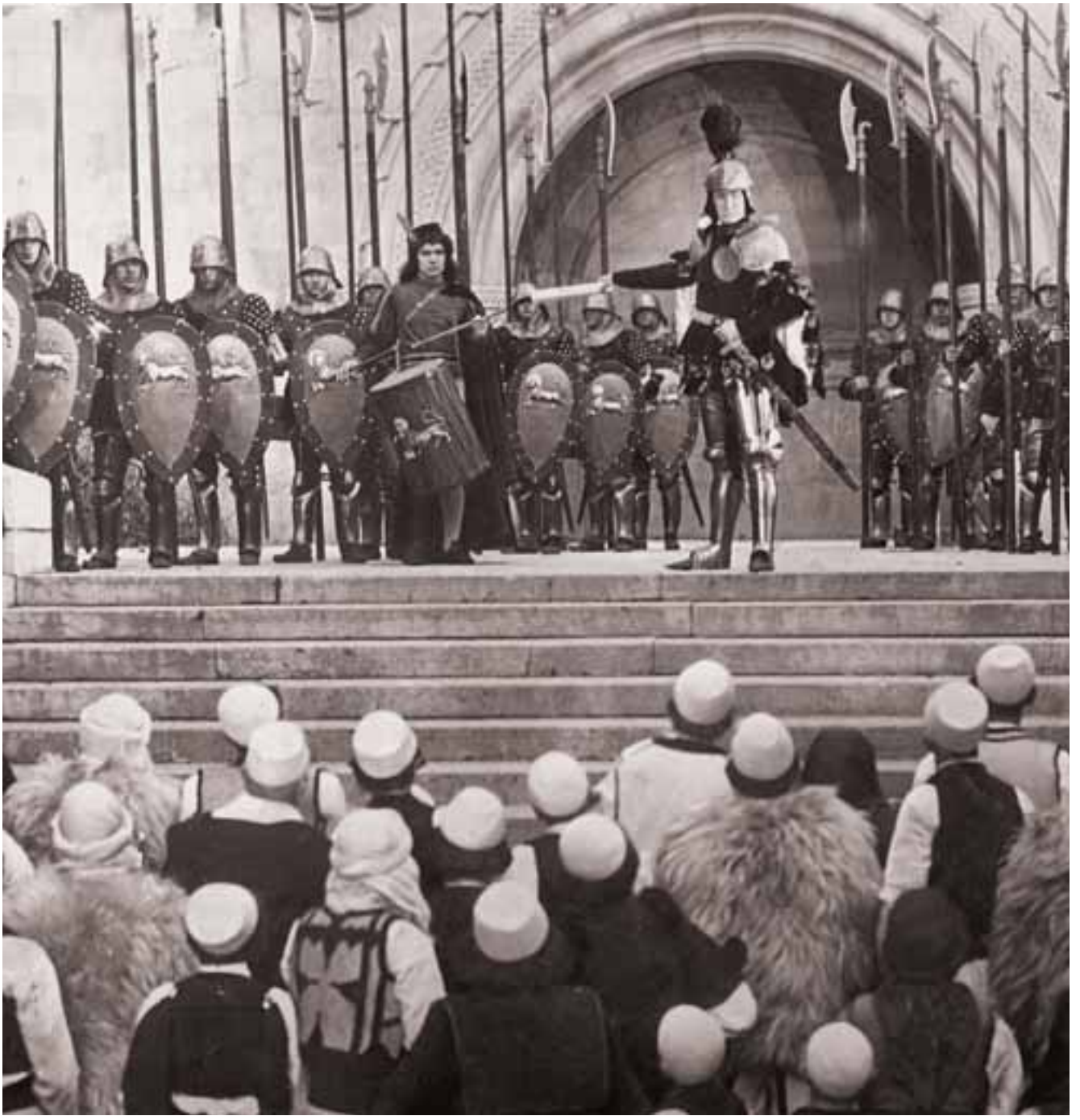
În România obsesia „ultimei fortăreţe creştine” a fost transpusă cinematografic întâia oară în timpul celui de-al doilea război mondial în documentarul *Noi* (1942, R: Ion Cantacuzino), premiat la Veneţia în acelaşi an. Scenariul îi aparţine lui Mihai Antonescu, ministrul propagandei din acea vreme. În mod semnificativ filmul începe cu următorul comentariu: „Noi, românii am stat de veghe la fruntariile lumii civilizate în calea barbarilor” şi continuă în acelaşi mod pentru a justifica intrarea României în război împotriva URSS. Între imaginile cu care începe filmul sunt cea a statuii Lupoaicei cu Romulus şi Remus, simbolizând latinitatea românilor, ca şi aceea a unui ţăran care trece cu căruţa un râu prin vad. Este interesant că doar trei ani mai târziu aceleaşi imagini cu ţăranul care trece prin vad au fost utilizate la începutul unui alt film de propagandă, *Divizia Tudor Vladimirescu* (1945, R, I: Alexandru Simionov, Ion Stoica, Wilfried Ott) şi însoţite de un text în care se vorbea despre amăgirea

țăranilor români, ajunşi să lupte într-un război nedorit împotriva URSS (!). Totuşi, a revenit filmelor din epoca comunistă, atât din România, cât şi din Iugoslavia, Bulgaria dar şi din Grecia necomunistă să ilustreze această obsesie a „ultimei fortărețe creştine". Ea a reprezentat principala formă de manifestare a complexului de inferioritate al țărilor est-europene față de Occident şi a încercat să explice decalajul economic şi cultural al acestora prin vitregia istoriei şi mai ales prin faptul că aceste țări au trebuit să reziste timp de sute de ani Imperiului otoman, ba chiar această rezistență a salvat Occidentul de ofensiva otomană.

Filme româneşti realizate între 1970-1989 precum *Mihai Viteazul*, *Săgeata căpitanului Ion* (1972, R: Aurel Miheles), *Buzduganul cu trei peceți*, *Vlad Țepeş*, *Frații Jderi*, *Ştefan cel Mare – Vaslui 1475*, (Vezi **II. 5. Cele două reprezentări româneşti ale Balcanilor**), *Mircea* (Vezi **IV. 5. Complexele şi mitologia rapidă**) dar şi altele au constituit filme epice menite să ilustreze vitejia românilor şi victoriile în lupta antiotomană. Astfel, regizori precum Sergiu Nicolaescu şi Mircea Drăgan s-au specializat în asemenea filme dar şi Aurel Miheles, Constantin Vaeni, Gheorghe Vitanidis sau Doru Năstase au realizat câte un asemenea film. Evident, voievozii români s-au luptat cu turcii iar unii din ei au înregistrat succese, dar în realitate ei s-au apărat şi de maghiari sau polonezi, de pildă. Însă filmele româneşti din perioada comunistă au înfățişat mai ales victorii antiotomane. Există două explicații pentru acest lucru. Victoriile antiotomane explicau de ce Țara Românească şi Moldova nu au ajuns sub stăpânire otomană iar pe de altă parte înfățişarea luptelor cu maghiarii sau polonezii, deşi acestea au avut loc în Evul Mediu, în concepția conducătorilor României de atunci ar fi putut leza prietenia frățească cu aceste popoare. Desigur, situația este mai complicată iar eroii reali sau fictivi din unele filme ilustrează acest lucru. Astfel, în *Mihai Viteazul* eroul omonim are un prieten turc, Selim (interpretat de Sergiu Nicolaescu), iar secuii şi o parte din nobilii maghiari sunt de partea sa, în timp ce alții îl trădează. Primul personaj este fictiv dar veridic căci Mihai a ajuns pe tron cu acceptul turcilor. Din al doilea tip de personaje fac parte unele istorice căci într-adevăr Mihai a fost susținut de nobilii maghiari din Ungaria căci aceştia îşi legau speranțe de el privind eliberarea Ungariei, însă nobilii maghiari din Transilvania nu puteau accepta ideea de a fi conduşi de un om de acceaşi etnie cu iobagii lor. Probabil că *Mihai Viteazul* ilustrează cel mai elocvent obsesia „ultimei fortărețe creştine" căci titlul italian e *L' Ultima crociata*, iar cel englezesc e *The Last Crusade*. Eroul a fost într-adevăr membru al Sfintei Alianțe conduse de papa Clement VIII, astfel încât referirea la cruciadă e parțial justificată.

Desigur, şi în Iugoslavia, Albania şi Bulgaria au apărut astfel de filme deşi în aceste țări au trebuit să apară şi cele care au reflectat stăpânirea otomană şi coexistența cu turcii. *Bătălia de la Kosovopolje/ Boj na Kosovu* (1989, R: Zdravko Şotra) reprezintă o evocare glorificatoare a ultimei rezistențe a sârbilor împotriva puterii otomane. Pe lângă eroicul cneaz Lazăr, care a pierit în bătălie la fel ca şi adversarul său, sultanul Murat, filmul prezintă într-o galerie de personaje istorice şi fictive bine individualizate boierii ezitanți, figura trădătorului Vuk Branković (la care însă intervin licențe neacceptate de unii), o tânără soție care plânge anticipând pierderea soțului, un ienicer de origine sârbă etc. Tensiunea bătăliei se acumulează gradat, însă spre final totul alunecă spre melodramă. În plus, replicile aforistice ale conducătorilor scad autenticitatea dramei. Desigur, filmul a trebuit să se confrunte cu viziunea mitică asupra unei bătălii încheiate de fapt nedecis, dar mai ales realizarea sa cu prilejul aniversării a 600 de ani de la bătălie, într-un climat politic tensionat care a precedat conflictele ce au consfințit destrămarea Iugoslaviei, a reprezentat o presiune ideologică pe care realizatorii filmului au trebuit să o accepte. Receptarea filmului a exacerbat disputa ideologică căci s-a ajuns fie la proclamarea filmului drept o capodoperă, fie la respingerea totală a acestuia fără a avea în vedere calitățile lui artistice. A contribuit la aceasta şi discursul lui Slobodan Miloşević „Kosovo şi unitatea", ținut chiar în ziua aniversării, 28 iunie 1989, care „a reprezentat punctul de cotitură al carierei sale politice şi, mai important, renaşterea oficială a culturii naționalismului care a invadat Serbia ulterior."[1] Un film anterior însă a cărei acțiune este practic continuată de *Bătălia de la Kosovopolje* este *Banović Strahinja/ Der Falke* (1983, Iugoslavia-RFGermania, R: Vatroslav Mimica). Este o adaptare a baladei populare omonime despre un nobil sârb (interpetat de Franco Nero) de la sfârşitul secolului 14 a cărui soție a fost răpită de briganzi turci. Strahinja face două expediții în teritoriul turcesc şi reuşeşte să-şi recupereze consoarta. Eroul ezita dacă să o pedepsească pentru infidelitate când află despre pătrunderea armatei turce la Kosovopolje.

Scenă din *Skenderbeu*



Skenderbeu/ Velikii voin Albanii Skanderbeg (1953, Albania-URSS, R: Serghei Iutkevici) rămâne nu numai primul film albanez dar şi cel mai important film istoric din această ţară. El urmăreşte destinul marelui conducător albanez din copilărie, la abandonarea serviciului militar în slujba sultanului în timpul bătăliei de la Niş din 1443 împotriva lui Iancu de Hunedoara, până la moartea sa, după ce a reuşit să respingă timp de 22 de ani o serie de atacuri turceşti, dintre care unele conduse de însuşi Mahomed al II-lea. Desigur, filmul încearcă să redea şi alte calităţi ale lui Gjergj Kastrioti Skanderbeg (1405-1468) în afara celor militare, prin care a reuşit să se impună drept conducător unor clanuri dezbinate, însă, în spiritul realismului socialist el este prezentat mai degrabă ca un muntean destoinic, un om din popor, decât ca un nobil feudal. La aceasta contribuie figura aspră şi interpretarea lui Akhaki Korava. Un merit al filmului îl constituie faptul că scenariul încearcă să ţină cont deopotrivă de adevărul istoric şi de legende, mai ales în reconstituirea asediilor cetăţii Krujë şi a sfârşitului lui Skanderbeu, atunci când, doborât de malarie, îi predă conducerea armatei lui Leke Dukagjini. Finalul apoteotic pune de acord istoria cu legenda căci eroul moare dar albanezii învinge şi în această ultimă bătălie de la Lezhë. În schimb, încercarea de a reda în trei ore aproape toată viaţa eroului, scenele de luptă în care luptătorii se prăbuşesc adesea răniţi fără motiv aparent şi teatralitatea dialogurilor rămân slăbiciuni ale filmului. Americanul Michael Jon Stoil aprecia în 1974, referindu-se la filme istorice româneşti şi albaneze, că „pot fi considerate reacţii împotriva realităţilor moderne doar în sensul în care ele permit artistului şi audienţei sale să evadeze într-o perioadă eroică aproape mitică" iar pe de altă parte „glorificarea istoriei naţionale serveşte dorinţei celor două regimuri de a avea suport popular pentru politica externă extrem de naţionalistă, sfidător independentă. Cineaştii din ambele ţări au grijă să utilizeze acele perioade ale istoriei cum ar fi războaiele antiotomane, în care întreaga populaţie a acţionat ca un singur om. În acest context celebrarea rezistenţei întregii Albanii şi a luptei tuturor românilor au un efect propagandistic unificator."[2]

Având în vedere istoria Bulgariei, filmele din această ţară au reflectat evident mai ales apăsătoarea stăpânire otomană şi începutul luptei de eliberare. Astfel, nu mai puţin de două filme şi un serial intitulate *Sub jug/ Pod igoto* au ecranizat în 1952, 1976, respectiv în 1990 romanul „Sub jug"/ „Pod igoto" (1889) de Ivan Vazov despre pregătirea răscoalei antiotomane din 1876 care a condus la eliberarea Bulgariei. Filmul din 1952 al lui Dako Dakovski poate fi reţinut doar pentru că în el debutează Sylvie Vartan în rolul unei eleve. Răscoala din 1876 mai este redată şi de *Apostolii/ Apostolite* (1976, R: Borislav Şaraliev), realizat după cartea „Amintiri despre răscoalele bulgare"/ „Zapiski po bălgarskite văstania" (1888) de Zahari Stoianov. La rândul său, războiul ruso-turc din 1877-1878, care a condus la constituirea unei Bulgarii autonome, a făcut obiectul coproducţiei *Eroii de la Şipka/ Gheroite na Şipka/ Gheroi Şipki* (1954, URSS-Bulgaria, R: Serghei Vasiliev).

Două filme bulgare din anii `80 au atras atenţia chiar şi prin titluri. *Măsură pentru măsură/ Mera spored mera* (1981, R: Ghiorghi Diulgherov, vezi şi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**) redă un eveniment real din 1901, răpirea unei misonare americane de către membrii VMRO (Organizaţiei Interne Revoluţionare de Eliberare a Macedoniei). După după ce Hellen Stone a fost martoră la câteva lupte şi la violenţele armatei otomane asupra civililor, ea a acceptat să semneze scrisoarea prin care revendicarea comitagiilor urma a fi îndeplinită. Un asemenea film ar fi considerat azi nociv căci justifică actele de terorism. În epocă însă a fost considerat un film patriotic reuşit. Acelaşi subiect a fost abordat în filmul iugoslav realizat în R.Macedonia *Miss Stone/ Mis Ston* (1958, R: Živorad Žika Mitrović, vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**). *Vremea violenţei/ Vreme na nasilie* (1988, R: Liudmil Staikov), adaptează romanul „Vremea dezbinării"/ „Vreme razdelno" (1966) de Anton Doncev. În 1668 un corp de ieniceri conduşi de Karaibrahim este trimis în Munţii Rodopi ca să convertească populaţia locală la islamism. Karaibrahim (interpretat de Iosif Sărciagiev), un ienicer răpit pe când era copil de la familia sa de bulgari tocmai din aceste locuri, utilizează toate mijloacele, inclusiv violenţa, pentru a-şi îndeplini scopul. Ferocitatea sa uimeşte şi pe conducătorul otoman local, Suleiman Aga (Vasil Mihailov). Convertirea are parţial succes dar preţul este mare căci se soldează cu multe victime şi mulţi dintre localnici, în frunte cu preotul Aligorko (Rousi Cianev), se opun cu îndârjire. Între cei supuşi islamizării, Karaibrahim îşi descoperă tatăl, fratele şi sora, ca şi pe cel mai bun prieten, Manol. Fiul cel mic al lui Manol îl ucide. Filmul porneşte de la o realitate – convertirea la islam a unei părţi a populaţiei bulgare din secolul 17, astfel rezultând pomacii – bulgarii mahomedani. Este semnificativ că primele imagini înfăţişează o hartă a Bulgariei după care urmează câteva rânduri care explică provenienţa

Scenă din *Bordelo*

ienicerilor din copii creştini răpiţi de la familiile lor. De asemenea, în prima scenă Suleiman Aga explică necesitatea jihadului şi a convertirii tuturor supuşilor otomani pentru ca imperiul să fie de neînvins. Imaginile impresionante ale lui Radoslav Spasov şi personajele puternice constituie calităţi ale filmului. Deşi pentru mulţi bulgari este unul dintre cele mai bune filme autohtone[3], faptul că a fost realizat la sfârşitul anilor `80, în plin proces de bulgarizare forţată a populaţiei turce din sudul Bulgariei, a condus inerent la interpretarea lui şi ca o armă ideologică a regimului comunist bulgar. În acei ani se proceda la schimbarea numelor adulţilor şi la impunerea numelor bulgăreşti pentru nou-născuţi după listele de nume ale primăriilor, ceea ce a condus la un exod în Turcia a unei părţi a minorităţii turce din Bulgaria şi la un scandal internaţional.

Deşi şi filmele greceşti au abordat lupta antiotomană (*25 martie 1821/ To labaro tou 21*, 1928, R: Kostas Leloudas, film pierdut, *Sulioţii/ Souliotes*,1972, R: Dimitris Papakostantis), mai degrabă un film alegoric precum *Bordelo* (1985, R: Nikos Koundouros) ilustrează ideea „ultimei fortăreţe creştine". Aici Creta apare ca un un punct strategic unde se adună flotele franceză, engleză, italiană şi rusă sub pretextul protecţiei populaţiei greceşti şi turce după răscoala din 1897. Este vorba despre un eveniment real, asemănător cu cel relatat şi de madame Hortense/ Bubulina[4] din *Zorba grecul* iar filmul lui Kondouros pare să reconstituie tocmai tinereţea Hortensei. Locul unde se strâng reprezentanţi ai tuturor flotelor, agenţii, răsculaţii şi profitorii este bordelul din Chania al Rosei Bonaparte (interpretată de Marina Vlady). Filmul lui Koundouros îmbină imagini poetice cu intrigi politice şi scene violente. Până la urmă rebelul deziluzionat Vassilis ucide şi este ucis, prostituata evreică Sarah se spânzură iar bordelul piere în flăcări. Curtezanele pleacă în alte porturi anticipând plecarea vaselor marilor puteri.

NOTE

1. Dakovic, Nevena – *Documentaries from Post – Yugoslavia: Serbian War Discourse*, 1999 în *Afterimage*, ianuarie 2001, www.findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_4_28/ ai_76560782.
2. Stoil, Michael Jon – *Cinema Beyond the Danube: The Camera and Politics*, p. 133.
3. Milev, Nedelcio – *Bălgarskiat istoriceski film*, Ed. Nauka i izkustvo, Sofia, 1982, p. 22.
4. Prin porecla Bubulina dată de Zorba lui Hortense, acesta face aluzie la o eroină a războiului de independenţă a Greciei, Lascarina Bubulina (1771-1825). În amintirile ei Hortense se referea însă la primul război mondial.

7. Dictaturile

Tirania înseamnă a obliga oameni să nu gândească cum vor, ci să exprime gânduri care nu sunt ale lor.

Milovan Djilas

Câţi dintre urmaşi ar mai fi auzit despre desfrâul Semiramidei sau al lui Sardanapal ori de nebuniile lui Nero, dacă n-am fi avut însemnările scriitorilor de atunci? Iar pentru cei ce vor avea de suferit de pe urma asupritorilor, povestirea mea va fi de oarecare folos, căci năpăstuiţii găsesc de obicei o mângâiere în faptul că au mai fost şi alţi oameni care au căzut într-o asemenea nenorocire.

Procopius din Cezareea (Istoria secretă)

Deşi democraţia s-a născut în Grecia antică, Balcanii au beneficiat rareori de exerciţiul democratic. Până în epoca modernă imperiile şi-au succedat ocupaţiile şi chiar statele naţionale au fost la început principate şi ulterior monarhii nu întotdeauna constituţionale.

Prima republică modernă a fost Turcia în 1923 sub conducerea lui Kemal Mustafa Atatűrk (1881-1938). El poate fi considerat un despot luminat căci intervenţia sa a fost salvatoare în primul război mondial, ca şi în conflictele cu Grecia şi URSS, având şi meritul incontestabil al transformării Turciei într-un stat modern. A desfiinţat sultanatul în 1923 şi califatul în 1924, a interzis fesul şi acoperirea feţelor femeilor (1928), a abolit titlurile şi legea canonică islamică şi a impus codul civil elveţian, proclamând egalitatea sexelor şi introducând votul pentru femei (1934). Democratizarea reală în Turcia a rămas un deziderat căci sistemul pluripartit datează abia din 1946. În plus, în 1960, 1971, 1980 şi 1993 au avut loc nu mai puţin de patru lovituri de stat în urma cărora armata a preluat puterea. Rolul militarilor în viaţa politică a fost esenţial, mai ales între 1971-1983.

Grecia a devenit republică în 1924 şi a rămas astfel până în 1935. După două regenţe a devenit finalmente republică în 1973. O primă dictatură militară a fost instaurată de generalul Ioannis Metaxas între 1923-1941, după al doilea război mondial a urmat o perioadă de instabilitate politică între 1945-1967, caracterizată de schimbarea a numai puţin de 31 de prim-miniştri, după care a urmat „dictatura coloneilor" între 1967-1974.

Deşi în cazul Bulgariei nu poate fi vorba despre dictaturi propriu-zise, ţara a avut parte de guvernări autoritare, între care cea a prinţului Alexandru I de Battenberg care a preluat şi prerogativele de prim-ministru între 1881-1882, pentru ca în 1886 din cauza nemulţumirilor legate de regimul său să fie nevoit să abdice şi să fie chemat un alt prinţ care să ocupe

Scenă din *Z*

tronul. Un alt regim autoritar a fost cel al primului-ministru Alexandăr Stamboliiski între 1919-1923, soldat cu o răscoală în 1923 şi finalmente cu asasinarea sa. În 1934 a avut loc o lovitură de stat militară care s-a soldat în anul următor cu regimul personal al regelui Boris I care a durat până la moartea sa în 1943. Acesta a aderat la Axă dar nu a declarat război Uniunii Sovietice iar armata a fost folosită împotriva partizanilor iugoslavi şi greci. Mai mulți regenți au condus țara până în 8-9 septembrie 1944 când partizanii au intrat în Sofia. Între 1954-1989 s-a aflat în fruntea țării primul secretar al PCB Todor Jivkov (din 1971 preşedinte).

În scurta ei existență statală Albania a avut o viață politică frământată. În 1914 a avut ca principe pe Wilhelm I de Wied, nevoit să părăsească țara după doar şase luni, fiind urmat de un preşedinte între 1914-1916, Esad Paşa Toptani, tocmai cel care a determinat fuga principelui. Între 1920-1925 Albania a fost sub un consiliu de regență, în 1925 s-a proclamat republică sub conducerea lui Ahmed Zogu (Zogolli), pentru ca acesta să se proclame rege în 1928 şi să domnească până în 1939, când a fost nevoit să părăsească țara din cauza ocupației italiene. Decretele sale au contribuit însă şi la modernizarea Albaniei astfel încât în 1930 a fost adoptat un nou cod penal iar în 1937 a fost interzis portul vălului şi a fost înființată biserica ortodoxă albaneză autocefală[1]. Țara a fost condusă între 1944-1985 de către liderul PCA Enver Hodxha, un veritabil dictator, care a proclamat Albania în 1967 primul stat ateu. Tot lui i se datorează izolarea Albaniei prin ruperea relațiilor cu M. Britanie, Grecia şi apoi cu Iugoslavia (1948) şi răcirea relațiilor cu URSS (1960) şi China (1978).

România a fost caracterizată de trei dictaturi: dictatura personală a regelui Carol al II-lea (1937-1940), cea a mareşalului Ion Antonescu (1940-1944)[2] şi cea a lui Nicolae Ceauşescu (1965-1989), care a fost din 1967 preşedinte al Consiliului de stat iar din 1974 preşedinte.

Spre deosebire de Grecia, România şi Bulgaria care au apelat la prinți germani, Muntenegrul şi Serbia au avut pe tron reprezentanți ai unei dinastii autohtone, respectiv a două dinastii autohtone. În Serbia au apărut condiții pentru instabilitate politică încă din secolul 19 căci prinți din ambele familii au fost asasinați, inclusiv din cauza guvernării autoritare. Regele Alexandru I Karadjordjević a instaurat între 1929-1934 un regim personal şi a reintrodus regimul parlamentar abia în 1932 cu rezultate dezamăgitoare căci a continuat absenteismul în rândul supuşilor nesârbi. De altfel, Alexandru a fost asasinat în 1934. Regența a continuat regimul autoritar până în 1937. În 1941 a urmat o nouă lovitură de stat prin care regele Petru a încercat să-şi asume puteri depline dar în mai puțin de o lună armatele Axei au invadat Iugoslavia. Deşi autoritar în unele privințe, regimul mareşalului Iosip Broz Tito (1945-1980, din 1953 preşedinte) a reprezentat o perioadă de stabilitate a federației iugoslave şi cel mai liberal regim comunist. Regimul preşedintelui Slobodan Miloşević (1989-1997) a fost considerat însă dictatorial căci cele trei războaie devastatoare în care a împins țara nu au permis o viață politică reală şi au avut consecințe de lungă durată. Şi Croația în scurta ei existență modernă a avut o dictatură – cea a lui Ante Pavelić (1941-1945), deşi şi regimul preşedintelui Franjo Tudjman (1990-1999) a fost autoritar.

Evident, filmele care au înfățişat dictaturile au fost realizate în străinătate şi fără să facă referiri explicite la regimul din țara de origine a realizatorilor (*Z*), au utilizat mijloacele alegoriei şi satirei (filmele româneşti *Croaziera* din 1981 al lui lui Mircea Daneliuc sau *Concurs* din 1982 şi *Faleze de nisip* din 1983 ale lui Dan Pița, filmele bulgare *O istorie incredibilă/ Neveroiatna istoria* din 1964 şi *Balena/ Kit* din 1970 ale lui Vladimir Iancev, respectiv Petăr B. Vasilev etc.) ori au fost realizate după prăbuşirea dictaturilor respective în condițiile dispariției cenzurii.

Cele mai cunoscute filme despre dictatură sunt însă cele greceşti: *Z* (Vezi **II. 3. Complexul lui Eneas sau balcanicii şi-au dat concursul**) şi *Anii de piatră/ Petrina Chronia* (1985, Grecia, R: Pantelis Voulgaris). El conține o poveste de dragoste dintre doi militanți comunişti din perioada dictaturii. Eleni (Themis Bazaka) pleacă la Atena ca să studieze medicina tocmai când Babis (Dimitri Katalifos) este închis pentru pamflete sale politice. Se anunță că toți comuniştii vor fi arestați iar ea e considerată un element periculos aşa că se ascunde timp de zece ani. La mijlocul anilor `60 îl cunoaşte pe Babi,

recent amnistiat, în timp ce distribuia manifeste antiguvernamentale. Tocmai când află că este gravidă, este denunțată și arestată. Babis este arestat după lovitura militară din 1967 și condamnat la 16 ani de închisoare. Se căsătoresc în închisoare, fiul lor fiindu-le martor, și realizează că în 14 ani au stat împreună mai puțin de trei zile. După ce dictatura ia sfârșit, în 1974 sunt eliberați și pot trăi împreună viața așa cum au sperat. Ca și în alte filme grecești despre perioada dictaturii, povestea cuplului din film care are loc între 1954-1974, în cei 20 de ani „de piatră", este inspirată de fapte reale. Regizorul a reușit să evite alunecarea spre spectaculos sau melodramatic prin focalizarea asupra vieții pline de temeri a celor doi eroi și mai puțin asupra activității lor clandestine, într-o narațiune plină de autenticitate și un final neașteptat, în care protagoniștii, eliberați din închisoare, privesc pur și simplu înspre camera de filmat. O scenă emoționantă și memorabilă este aceea în care cei doi îndrăgostiți aflați în celule vizavi una de alta comunică cu ajutorul unor oglinzi. Este interesant pe de altă parte că eroina Eleni a fost considerată de anchetatori drept o veritabilă Mata-Hari iar criticii de la *Liberation* au comparat-o pe interpreta Themis Bazaka cu o Antigonă și o Electră modernă. Un alt film al său, *Zi fericită/ Haroumeni Imera* (1976, Grecia), deși bazat pe romanul „Ciuma"/ „Loimos" (1972) de Andreas Franghias, la rândul său inspirat de întâmplări reale (vezi nota 7 la **IV. 4. Al doilea gen local: filmul cu partizani**), a fost considerat mai degrabă o alegorie despre demnitatea umană decât o dramă militantă căci Voulgaris a preferat o localizare vagă în timp și spațiu, ca și Costa Gavras. Închisoarea situată pe o insulă ne amintește și de *Pe mica insulă* al lui Vălceanov. Pe o insulă aridă comandantul închisorii și zeloșii săi subalterni au reușit să-i facă pe o parte din deținuți să semneze o declarație prin care își exprimă regretul pentru activitatea lor antisocială. Însă pentru alții, declarația echivalează cu o renunțare la visele lor, după cum se exprimă un deținut. Când B. (interpretat de Stavros Kalaroglou) refuză, este bătut cu bestialitate. Crezând că a murit, temnicerii îl aruncă în mare. Însă B. reușește să supraviețuiască ascuns pe insulă. Este descoperit cu ocazia importantei vizite a unor oficialități, la care face aluzie titlul. Vizita decurge bine, oficialitățile sunt mulțumite de activitatea educativă din închisoare. Situația delicată a fost rezolvată: B. a fost ucis cu sânge rece căci se consemnase deja moartea lui prin sinucidere.

Faleze de nisip amintește de *Reconstituirea*, un film realizat cu 13 ani înainte. De data aceasta un tânăr singuratic cade victimă siguranței de sine a unui chirurg care se încăpățânează să susțină că îl recunoaște drept cel care i-a furat un casetofon și niște bijuterii de pe o plajă pustie de la Marea Neagră. Ceilalți martori ai furtului, Cristina, logodnica medicului (Carmen Galin) și Ștefan, prietenul fotoreporter (Marin Moraru), își dau seama de consecințele mărturiilor lor și dau înapoi, pentru a deveni apoi martori și chiar comentatori ai încăpățânării unui om care se consideră infailibil. Ei admit că s-ar fi putut înșela în identificarea hoțului pentru că recunosc că sunt oameni obișnuiți, pe când perfecționistul Theodor dorește mereu să fie numărul unu cu orice preț. Discuția cu Ștefan după ce Theodor a devenit director al spitalului este relevantă în acest sens căci prietenul observă că de fapt noua poziție nu se potrivește harului său de chirurg eminent. La fel ca *Reconstituirea* și acest film a fost interzis căci erorile judiciare din România comunistă erau considerate excepții care nu trebuiau să fie făcute publice, și aici un tânăr zvelt (interpretat de un urât cu figură interesantă, actorul Gheorghe Visu, o variantă locală mai tânără a contemporanului Charles Bronson) apare în opoziție cu maturii corpolenți și preocupați de carieră. În filmul lui Pintilie acțiunea are loc vara pe malul unui lac iar procurorul (interpretat de George Constantin) mănâncă, asudă și se șterge mereu cu o batistă. La Pița, procurorul Candiano (interpretat de Ion Vâlcu) își udă mereu batista pentru a se apăra de soare, apoi împreună cu locotenentul de miliție Popa (Valentin Uritescu) nu rezistă tentației de a mânca ciorbă de pește în timpul anchetei pe malul mării. Ba chiar milițianul corpolent îi și spune pescarului care l-a invitat că acesta a observat că e gras și a presupus că nu va rezista tentației. Dar aici și Theodor, medicul victimă a furtului (Victor Rebengiuc), este corpolent în comparație de pildă cu hoțul pe care nu l-a putut ajunge în fugă, apoi medicul apare mereu în ipostaze în care mănâncă destul de dizgrațios pepene sau pește cu mâna[3]. Este evidentă încercarea de a capta bunăvoința pentru Vasile, tânărul al cărui caracter rebel este abia schițat și mai mult simbolizat de dificultatea de a-l încadra în categoria simplului muncitor. Mama l-a părăsit, tatăl este un bețiv care adună sticle de pe plajă (un

Scenă din *Faleze de nisip*

homeless în termenii de azi, înfățișat în scene unice pentru cinematografia românească din timpul comunismului!)[4], în plus tânărul are un hobby căci își construiește o barcă. Ni se sugerează că acest tânăr, provenit dintr-un „mediu necorespunzător" conform opticii oficiale, este inocent dar tocmai de aceea neînțeles. De fapt, tânărul rebel sau misterios constituie un let-motiv în filmele lui Pița, el putând fi recunoscut în cel puțin alte trei filme și mai ales în *Concurs*, unde este numit ca și aici „Puștiul". Mai multe situații din filmul lui Pița precum cuplul de logodnici în concediu sau insistența chirurgului de succes de a rezolva cazul și de a avea încă o discuție cu tânărul și chiar de a-l ajuta după anchetă amintesc de *Cuțitul în apă/ Nóz w wodzie* (1962, Polonia, R: Roman Polanski) unde siguranța și sfaturile pline de platitudini ale ziaristului de succes pentru tânărul autostopist duc la îndepărtarea femeii de partenerul ei, precum în filmul lui Pița. Acesta, împreună cu scenaristul Bujor Nedelcovici (căci filmul pornește de la romanul său „Zile de nisip" din 1979), adaugă amănunte care accentuează drama dar care par exagerate. Alergând după hoț, Theodor se oprește găsind un copil rănit la cap pe când alerga după zmeu. Copilul moare, astfel încât în cursul anchetei apare ipoteza că hoțul a provocat involuntar moartea copilului lovindu-l în fugă. În final, după încheierea anchetei, Theodor îl găsește pe Vasile lucrând la barca sa iar cei doi se rănesc cu lama rindelei atunci când medicul îl apucă de umeri pe tânărul care îl ignora. Scenele finale ale urmăririi tânărului pe plajă și prăbușirea medicului epuizat au fost interpretate chiar ca o moarte tragică și inutilă. Privind retrospectiv, *Faleze de nisip* ne determină să analizăm în cheie alegorică și filmul din 1970 al lui Lucian Pintilie, *Reconstituirea*, după nuvela omonimă din 1967 a lui Horia Pătrașcu, un film interzis dar care a fost considerat multă vreme un model pentru cineaștii români. Este vorba despre reconstituirea unei încăierări a doi tineri absolvenți de liceu la seral pentru a face un film educativ în locul condamnării pentru huliganism. Reconstituirea are un sfârșit tragic căci unul dintre cei doi tineri se lovește grav la cap și moare după ce este lovit în mod repetat pentru a obține

autenticitatea în concepția procurorului. Filmul conține deopotrivă o narațiune susținută de imagini deosebit de sugestive, mai ales în redarea locului unde se desfășoară acțiunea, cât și imperfecțiuni care le anulează într-o anumită măsură. Profesorul Paveliu (interpretat de Emil Botta) este un raisonneur inutil, ale cărui replici aforistice („Faceți din educație o constrângere și mai cumplită") nu numai că încetinesc ritmul acțiunii dar contrastează strident cu obtuzitatea celorlalți autori ai reconstituirii. Criticul Tudor Caranfil a observat just un lucru care a scăpat elogiatorilor filmului: fiind vorba despre un film de amatori care reconstituie fapte reprobabile ale unor tineri cu scopul de a deveni un exemplu pentru alții, procurorul și milițienii nu ar fi trebuit să fie prezenți[5], ci ar fi fost normală prezența regizorului fimului. Pentru asemenea motive *Reconstituirea* lui Pintilie, devenit un film-cult pentru români, rezistă mai degrabă ca o parabolă, una a incapacității societății comuniste de a-și educa cetățenii deși pretindea că are această capacitate.

Bietul Ioanide (1979) și *Concurs* (1982) sunt alte două filme ale lui Dan Pița care abordează condiția umană în regimuri totalitare. Primul constituie o adaptare a romanelor „Bietul Ioanide" (1955) și „Scrinul negru" (1965) de George Călinescu care înfățișează destinul unui arhitect și al familiei sale în timpul războiului și al Gărzii de Fier și apoi în primii ani ai regimului comunist. După cum sugerează și titlul, Ioanide este o victimă a împrejurărilor istorice. Neangajat politic, el nu își poate realiza vocația de arhitect, apoi își pierde fiica și fiul atrași în acțiunile armate ale Gărzii de Fier dar, spre deosebire de alți intelectuali prieteni și cunoștințe ale sale, își regăsește dragostea de viață contribuind la construcțiile comuniste. Filmul păstrează din romane o anumită inconsistență a acțiunii și primatul unor dialoguri intelectuale, distingându-se la fel ca acesta mai mult prin reconstituirea crepusculară a existenței burgheziei și intelectualilor marginalizați în comunism. *Concurs* pornește de la un banal concurs de orientare turistică. Rătăcirea în pădure este dantescă căci concurenții găsesc aici un tânăr care îi ajută, ruine, doi artificieri care pregătesc o explozie, un șarpe, un alai de nuntă, un camion încărcat cu găini și aud țipetele unei femei. Pierderea busolei, rătăcirea și ceea ce descoperă pe drum dezvăluie caricatural, ba chiar grotesc deformarea caracterelor unor funcționari, excelent interpretați de actorii aleși. În timpul comunismului dar nu numai, categoria socială a funcționarilor a constituit încă de la Ilf și Petrov un simbol al birocrației și alienării. Înțelegem treptat că în acest film alegoria și nu realitatea este importantă căci, la un moment dat, unul dintre excursioniști încearcă să afle drumul corect de la un sătean din alaiul de nuntă iar acesta îi răspunde cu un sunet nearticulat ca de nebun. Ca și în filmul anterior al lui Mircea Daneliuc, *Croaziera* (1981), distracția are loc în grup organizat și este ratată în primul rând din cauza relațiilor între oameni care încearcă să păstreze în mod absurd ierarhia și organizarea. Tânărul rămâne misterios: este numit de ceilalți „Puștiul" căci identitatea lui nu i-a

Scenă din *Croaziera*

interesat multă vreme pe membrii echipei de orientare turistică dar el nu îşi spune numele nici atunci când „şeful" i-o cere pentru a-şi exprima recunoştinţa după ce a fost ajutat să treacă o groapă pe care se temea să o sară. El este infailibil căci poate să ia şi şarpele în mâini, modest, dezinteresat, iar în final este cel ce descoperă sursa ţipetelor, o fată ucisă în urma unui viol. Laşitatea şi egoismul funcţionarilor care s-au străduit să ignore şi apoi să uite de ţipete sunt înfăţişate din nou atunci când se hotărăsc cu greu să se întoarcă după tânărul care rămăsese să recupereze fanioanele. „Şeful" invocă pericolul în care se află tânărul din cauza exploziei anunţate, în timp ce şoferul invocă faptul că că nu are suficientă benzină iar alţii că este târziu. Într-adevăr, pentru aceşti maturi deformaţi de societate este prea târziu, astfel încât „Puştiul" apare ca o întruchipare a inocenţei şi calităţilor pe care le-au pierdut.

Dacă la Pintilie şi Piţa parabola tinde spre tragic, în *Croaziera* lui Mircea Daneliuc ea se bazează mai ales pe satiră şi grotesc. Unor tineri câştigători de concursuri li se oferă drept premiu o croazieră pe Dunăre. Proca, responsabilul croazierei (interpretat de Nicolae Albani) instituie un regim cazon dar cu toate acestea în rândul tinerilor merituoşi se produc diferite abateri de la morală precum furtul unor struguri din vie şi „dezmăţ" datorită idilelor sau unui joc erotic. Culmea ironiei o constituie îmbolnăvirea de dizenterie a lui Proca şi discursul său ipocrit din final prin care declară deplina reuşită a croazierei. Regizorul considera *Croaziera* „un film despre birocratizarea relaţiilor umane"[6], cu alte cuvinte despre alienare.

După 1989 regizorii români afirmaţi în anii comunismului au continuat să facă acelaşi tip de filme, inclusiv în cheie alegorică. *Balanţa/ Le* Chêne (1991, România-Franţa) al lui Lucian Pintilie a avut meritul de a fi primul film în care un regizor român a avut libertatea de a arăta adevărata faţă a comunismului românesc. Romanul omonim (1985) al lui Ion Băieşu i-a furnizat lui Pintilie material vizual pentru o înşiruire de clişee despre ultimii ani ai comunismului: Nela e fiica unui securist, e bătută de miliţie, e pe punctul de a fi violată, imagini cu parăzi, poluare urbană, mineri etc. Oprirea apei din reţeaua de distribuţie în timpul lui Ceauşescu îi furnizează însă lui Pintilie o scenă care îmbină tragicul cu comicul. Nela încearcă să se sinucidă dar e nevoită să bea apa dintr-o glastră căci la robinet nu curge. Scena aminteşte de o secvenţă din *Aripioară sau picior/ L'Aile ou la cuisse* (1976, Franţa, R: Claude Zidi) în care Louis de Funès, uitat de chelneri, bea apa tot dintr-o glastră. În schimb, *După-amiaza unui torţionar* (2002) al aceluiaşi regizor redă în stil documentar amintirile unui vagabond devenit torţionar în închisorile cu deţinuţi politici în anii `50. În mod ironic, pentru serviciile lui a fost mutat de la închisoare la spitalul de psihiatrie, de unde recunoaşte că a rămas slab de nervi. Filmul porneşte de la romanul „Drumul Damascului" (2002) de Doina Jelea dar Pintilie imaginează o mizanscenă pentru Franţ Ţandără (Gheorghe Dinică), care îşi deapănă amintirile în faţa unui casetofon pentru o reporteră şi un fost deţinut politic care căutau un subiect pentru emisiunea reală de televiziune „Memorialul durerii". Tot în stil documentar abordează şi Nicolae Mărgineanu în *Binecuvântată fii, închisoare!* (2002), după romanul autobiografic „Benie sois-tu, prison" (1976) de Nicole Valéry-Grossu, calvarul unei intelectuale deţinut politic în anii `50 care îşi găseşte puterea de a rezista în urma unei experienţe mistice.

Hotel de lux (1992) al lui Dan Piţa este o alegorie a dictaturii utilizând interiorul unui mare hotel, ale cărui dimensiuni îl fac să pară o societate autarhică[7]. Este un film în care efectele vizuale (datorate operatorului Călin Ghibu) şi sonore, la care contribuie muzica lui Adrian Enescu, sunt decisive, trecând uneori în plan secund acţiunea şi dialogurile. Deşi alegoria presupune un termen de referinţă real care ar trebui să rezulte pe parcurs din acţiune şi dialoguri, îl percepem vizual de la început căci uriaşa clădire a Palatului Parlamentului concepută de N. Ceauşescu are un efect copleşitor. Fără a diminua viziunea lui Piţa, omniscienţa „Patronului" (interpretat de Ştefan Iordache,) al cărui chip apare pe monitoare, ne face să ne amintim de *1984/ Nineteen Eighty-Four* al lui Michael Radford şi *Brazil* al lui Terry Gilliam. Deplasarea verticală cu liftul a lui Alex (interpretat convingător de Valentin Popescu) sugerează excelent ierarhiile unui stat totalitar iar subsolul este un veritabil infern, amintind de sala motoarelor unui pachebot. Acţiunile personajului principal, nou-numitul şef de sală Alex, pot fi considerate şi ele simbolice: ca tânăr angajat încearcă să schimbe lucrurile dar constată că mereu ceva îl împiedică, are grijă de mama şi sora sa, ezită în atracţia către magazionera Sofia şi actriţa Martha, conduce revolta dar după ce află că este fiul natural al Patronului se instalează în fotoliul acestuia. Leul de Argint obţinut la Veneţia

Scenă din *Hotel de lux*

a răsplătit meritele lui Pița pentru o parabolă pe care regizorul nu a dorit să o localizeze pentru a-i extinde semnificațiile, dar pe care toată lumea a identificat-o cu regimul lui Ceaușescu, însă succesul său a stimulat o serie de alte producții ale cinematografiei românești despre dictatura comunistă în cheie alegorică sau caracterizate de un realism dur care nu au mai obținut aprecierea criticilor iar a spectatorilor și mai puțin. Astfel, chiar filmul *Somnul insulei* (1994) al prietenului său Mircea Veroiu (după romanul „Al doilea mesager" de Bujor Nedelcovici, publicat în Franța în 1985 după ce a fost interzis în România) nu s-a bucurat de succes căci conține o altă parabolă, una transparentă (insula) și este „somnolent, lipsit de reală tensiune, de viață și de adevăr"[8].

Și filmele regizorilor afirmați după 1990 abordează dictatura comunistă. *E pericoloso sporgersi/ Les Dimanches de permission* (1993, România-Franța, R: Nae Caranfil) este unul dintre cele mai bune filme românești realizate după 1989. Este o comedie cu trei eroi: eleva Cristina Burlacu (Nathalie Bonifay), actorul Dino (George Alexandru) și recrutul Horațiu Anghel (Marius Stănescu). Horațiu o iubește pe Cristina, care, atrasă de teatru și de actorul Dino, se culcă cu acesta. Fiecare din ei visează o altă viață. Cristina părăsește orașul natal în care se sufoca, Dino, sătul de turnee în provincie și chinuit de ideea ratării, trece Dunărea înot pentru a ajunge în Occident iar Horațiu se liberează. Atmosfera de oraș banal de provincie, liceul, turneul teatral și mai ales cazarma pot fi interpretate ca simboluri ale unui univers închis, fără speranță și deci redau România anilor `80, cea mai grea perioadă a comunismului românesc. Fuga peste graniță mai ales justifică o asemenea interpretare a filmului. Regizorul însuși îl caracteriza drept un „film vesel despre oameni trişti care visează fără să spere"[9]. Principalul merit al peliculei este însă că reconstituie convingător și nostalgic anii `80, sine ira et studio într-atât încât pare că ar fi putut fi acceptat cu puțin noroc și înainte de 1989. Putem conchide că eroul principal este de fapt candidul ochelarist Horațiu. El a trecut prin umilitoarea experiență cazonă, a fost pe rând ținta bătăii de joc a camarazilor, apoi admirat pentru iubita atragătoare, în plus fiică a comandantului, apoi din nou batjocorit când camarazii au înțeles că Horațiu a rămas la stadiul de dragoste platonică. Înainte de a se libera camarazii sunt cei care îi organizează inițierea sexuală. Episodul amintește de *Trenuri bine păzite/ Ostre sledované vlaky* (1966, Cehoslovacia) al lui Jirí Menzel. Înțelegem că Horațiu trebuia să treacă prin toate acestea. Probabil că și românii trebuiau să treacă prin anii `80 pentru a putea fi liberi.

Scenă din *E pericoloso sporgersi*

Subiectul revoluției din 1989, care a dus la prăbușirea comunismului în România, a fost abordat în mai multe filme de ficțiune după 1996 însă doar cele ale tinerilor regizori sunt notabile. Cele două filme ale lui Sergiu Nicolaescu, *Punctul zero* (1996, România-SUA) și *15* (2005) sunt nereușite în ciuda ambițiilor regizorului. Primul este o poveste de spionaj și comando pe fondul revoluției, care include copii abandonați sau reconstituirea procesului familiei Ceaușescu, iar al doilea utilizează ficțiunea străinului pe post de observator pentru a reconstitui evenimentele de la Timișoara într-o poveste complicată dar neconvingătoare, în care apar secvențe cu câini vagabonzi și o șvăboaică care înjură regimul. La fel, procedează Marius

Barna în *Sindromul Timişoara* (2004). În *15* este vorba despre o ziaristă franceză de origine română care doreşte să afle cum a murit iubitul ei iar în al doilea film este vorba despre o ziaristă franceză veritabilă. Elementele senzaţionale şi planul prezent cu menţionarea noii nomenclaturi care include foşti securişti nu salvează aceste filme.

Acţiunea comediei *A fost sau n-a fost?* (2006, R: Corneliu Porumboiu) are loc într-un oraş de provincie la 17 ani de la revoluţie. Virgil Jderescu (interpretat de Teodor Corban), directorul televiziunii locale, conduce un talk-show care îşi propune să stabilească dacă revoluţia din decembrie 1989 a avut loc şi în oraşul său. Cei doi invitaţi ai săi sunt pensionarul Pişcoci (Mircea Andreescu) care face pe Moş Crăciun pentru copii şi profesorul Mănescu (Ion Sapdaru), dezabuat şi alcoolic. Ei nu reuşesc să convingă că au fost eroi şi implicit că în oraşul lor s-a petrecut ceva glorios în 1989. Intervenţiile telefonice ale spectatorilor demitizează povestea lui Mănescu în care el pretindea că s-ar fi luptat cu securitatea locală înainte de fuga lui Ceauşescu de la ora 12 şi opt minute. O femeie spune că Mănescu era beat, paznicul că nu l-a văzut pe Mănescu iar securistul, ajuns un om de afaceri important, se consideră calomniat şi îl ameninţă pe Jderescu. Când acesta încearcă să-i impună lui Mănescu să nu se mai refere la alte persoane şi invocă responsabilitatea sa profesională, la rândul său profesorul dezvăluie că Jderescu era de fapt un inginer textilist. Până la urmă se ajunge la situaţia hilară în care realizatorul emisiunii încearcă să calculeze minutele în care Mănescu ar fi putut intra în clădirea comitetului de partid local, inclusiv cele în care paznicul comitetului de partid a fost în piaţă să cumpere un brad. Până la urmă Pişcoci conchide: „Am făcut revoluţie în stilul nostru." iar Jderescu face o teorie a iradierii dinspre centru care explică întârzierea revoluţiei în alte locuri. În mod simbolic filmul se încheie cu imaginile felinarelor care se aprind pe rând dinspre centru. Exploziile pocnitorilor pe holul televiziunii şi muzica de fanfară care precede talk-showul sugerează şi ele derizoriul în care ajunge discuţia despre revoluţie.

Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii/ Comment j'ai fêté la fin du monde (2006, România-Franţa, R: Cătălin Mitulescu) este un film mai puţin despre revoluţia din 1989, cât despre atmosfera care a precedat-o, văzută din perspectiva unei familii obişnuite şi mai ales din cea a unei adolescente de 17 ani şi a fratelui ei de 7 ani. Regizorul mărturisea că avea în 1989 exact vârsta eroinei sale, Eva. Povestea Evei este exemplară, poate prea exemplară dar interpretarea convingătoare a Dorotheei Petre o motivează întrucâtva iar cea a copilului Timotei Duma (în rolul lui Lalalilu) ne cucereşte. Iubitul ei Alex (Ionuţ Becheru), aflat pe holul liceului împreună cu ea, dărâmă accidental bustul de ghips al lui Ceauşescu. Tatăl lui Alex e securist aşa că doar Eva, care refuză să explice incidentul probabil uimită de laşitatea lui Alex, e mutată disciplinar la un liceu industrial. Aici se împrieteneşte cu Andrei (interpretat dezastruos de Cristian Văraru), fiul unor părinţi dizidenţi, şi plănuieşte să părăsească împreună România traversând Dunărea. Ea se răzgândeşte şi doar Andrei trece pe malul celălalt. Dragostea frăţească îl face pe micul Lalalilu să încerce să se sinucidă şi apoi să pună la cale asasinarea dictatorului cu ocazia unei ceremonii în care băiatul e desemnat să cânte în cor. Finalul alternează imagini de arhivă din timpul revoluţiei cu cele în care personajele ajung la un deznodământ previzibil: Eva pleacă din ţară iar Alex moare în timpul revoluţiei. Perspectiva unei adolescente şi a unui copil îi permit lui Mitulescu să reconstituie anul 1989 cu un amestec de umor, nostalgie şi o prospeţime a percepţiei precum la Menzel sau Kusturica în *Tata în călătorie de serviciu*, nemaiîntâlnite în România decât poate în *E pericoloso sporgersi*. În acest sens scenele onirice sunt cele mai bune. Lalalilu visează că primeşte de la Ceauşescu însuşi o roată de caşcaval, apoi scena e continuată în planul real de micul dejun al familiei şi de o bucată de caşcaval. Tot el se joacă de-a submarinul cu care îşi scoate familia din ţară iar tatăl îl stimulează imitându-l pe Ceauşescu. Scena în care îşi imaginează că face un balon uriaş din chewing-gum chiar pare dintr-un film de Kusturica. Submarinul şi apoi vapoarele din fotografii şi cel pe care călătoreşte Eva în epilog constituie un leit-motiv care sugerează dorinţa Evei şi nu numai a ei de evadare dintr-o existenţă cenuşie. Adulţii din acest film nu prea contează căci părinţii, cu excepţia celor ai lui Andrei despre care ştim doar zvonurile care au ajuns la Lalalilu, ca şi profesorii, sunt apariţii palide ale unor conformişti. Teama adulţilor, întreruperea electricităţii şi revoltele solitare a doi adolescenţi şi a unui copil de şapte ani sugerează unui spectator necunoscător al istoriei României că societatea în care trăiesc personajele este în criză

dar izbucnirea revoluției este totuși surprinzătoare. Schimbările bruște de ritm ale narațiunii, maturitatea precoce a Evei și chiar teribilismul fratelui ei sunt compensate de detalii care reconstituie veridic epoca lui Ceaușescu deși abuzând de coruri și poezii, și în care contribuția imaginii lui lui Marius Panduru este decisivă. Astfel, de pildă, aflând că sora lui a fugit de acasă, Lalalilu încearcă să se sinucidă scoțând izolația de la firul fierului de călcat. Scena devine comică atunci când puștiul constată că nu este curent și conchide: „Iar au luat ăștia curentul!". Scena amintește de cea din *Balanța* în care Nela ia un pumn de somnifere cu apa din glastră căci cea de la robinet era oprită. Comportamentul Evei și al mamei ei suferă însă din cauza lipsei motivației uneori. Personajele trăiesc într-o periferie cu case sărăcăcioase, vecini țigani și obiceiuri cvasi-rurale astfel încât și blocul banal în care urmează să se mute Alex cu familia e un motiv de mândrie. De aceea, ajutorul tatălui lui Alex constând în medicamente nu justifică îndemnul mamei de a se împăca cu Alex. În plus, atunci când constată că Eva a plecat în toiul nopții, mama îi spune lui Lalalilu că într-o zi toate fetele pleacă de acasă, de parcă ar fi o țărancă de dinainte de primul război mondial. Eva, la rândul ei, își ascultă mama și îl caută pe Alex, apoi își pierde virginitatea de parcă ar îndeplini o datorie iar când îi spune mamei că se mărită, aceasta nu are nicio reacție.

Hârtia va fi albastră (2006) al lui Radu Muntean înfățișează chiar o întâmplare tragică din timpul luptelor din revoluție. În loc de eroism însă este redat veridic haosul din acele zile, care s-a soldat într-adevăr cu recruți împușcați de alți recruți căci deciziile se luau urmărind programul televiziunii, civilii dădeau ordine militarilor iar unitățile ministerului de interne aveau un statut neclar, spre deosebire de armată care fraternizase cu revoluționarii. Destinul eroilor filmului constituie astfel o alegorie satirică menită să caracterizeze revoluția ca pe o farsă tragică. Recrutul din trupele MI Costi Andronescu (Paul Ipate), după ce ascultă la radio apelurile pentru apărarea televiziunii, profită de un moment de derută al locotenentului Mihail Neagu (Adi Carauleanu) și părăsește autoblindatul cu care se afla în misiune de patrulare, nu înainte de a-și numi comandantul securist. Pe drum fraternizează cu niște civili și schimbă mantoul cu o geacă, apoi într-o casă de lângă televiziune i se dă un automat. Când observă că trage asupra unor oameni îmbrăcați în uniforme kaki devine suspect și este legat într-o pivniță alături de țiganul cu care venise. Între timp, locotenentul Neagu și subordonații săi abandonează misiunea și îl caută. Costi este eliberat după ce sună acasă iar colonelul Costinaș realizează că nu este un terorist. Se întoarce acasă unde îl așteptau comandantul și camarazii săi. Locotenentul Neagu are tot interesul să-i ierte soldatului părăsirea misiunii pentru a nu avea el însuși probleme, mai ales că Andronescu avea pile și la un general. Totul părea că s-a rezolvat căci doar locotenentul mai avea de recuperat pistolul lăsat la televiziune, astfel că pornesc spre unitate. Însă sunt opriți de un baraj al armatei, parola lor din titlu nu este și cea a armatei așa că sunt somați să aștepte. Costi și prietenul său Bogdan ies să fumeze o țigară și sunt împușcați. Discuțiile personajelor redau succint situația din timpul ultimilor ani ai lui Ceaușescu: lipsea căldura și carnea iar locotenentul menționează că i s-a amânat avansarea din cauza unui cumnat care era preot. În mod ironic, discuția despre fripturi are loc în pivniță unde soldatul care îl păzea pe Costi mănâncă murături. Situația confuză din timpul revoluției rezultă și din transmisiile radio cu întreruperi sau din faptul că soldații preferă să asculte muzică în loc de instrucțiuni sau știri. De asemenea, la televiziune, colonelul Argăseală, comandantul obiectivului, primește un mesaj despre un automobil în care ar călători Ceaușescu și care are ca număr de înmatriculare data nașterii acestuia. Tot el, privind la televizor, se miră că un amiral a ajuns să-i dea ordine. Deși începutul filmului ne dezvăluie finalul, Radu Muntean reușește deopotrivă să dea un anume suspans filmului dar totodată să sugereze că ceea ce se va întâmpla este inevitabil. De pildă, la început se aude la radio: „În această noapte, nimeni n-are voie să doarmă... Noaptea e favorabilă trădătorilor și dușmanilor poporului." Locotenentul Neagu și soldatul Andronescu apar ca două personaje tipice. Neagu este un oportunist căci evenimentele îl fac să devină familiar și chiar amabil cu subordonații săi. Este semnificativ sfatul pe care îl dă lui Costi, emoționat de apelul de la radio: „Mergi pe burtă până trece balamucul că nu știm cum se întoarce căruța." Costi, la rândul său, fiul unor medici care i-au aranjat să facă armata în București, nu este un erou, ci un tânăr ușor influențabil și impulsiv. În ciuda atenției pentru reconstituirea în detaliu a anilor `80, realizatorii fac și erori. În scenele de la început și din final se văd copaci cu frunze verzi în fundal și se aud păsări

HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ
UN FILM DE RADU MUNTEAN
EURASIA
LOCARNO
SARAJEVO

cântând deşi acţiunea se petrece la sfârşitul lui decembrie. În scena în care Costi şi Neagu pleacă noaptea de la locuinţa primului se văd crengi cu frunze verzi ca şi plante verzi în curte şi se aude din nou cântec de păsări. Am fi putut accepta în celelalte scene ca o antiteză pentru împuşcături cântatul sticleţilor iarna dar în niciun caz în timpul nopţii.10

4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile (2007, România) este povestea unui avort înainte de 1989, atunci când acesta constituia o întreprindere ilegală şi periculoasă. Regizorul Cristian Mungiu adaugă pe generic un subtitlu, „Amintiri din epoca de aur" sugerând că este vorba de un episod dintr-o serie de filme dedicate ultimilor ani ai comunismului românesc. O studentă, Găbiţa (Laura Vasiliu), trebuie să facă un avort şi îşi determină prietena şi colega de cămin, Otilia (Anamaria Marinca) să o ajute. Găbiţa este naivă, ba poate chiar prostuţă, dar cu suficient instinct de autoapărare ca să mintă atunci când este nevoie. Otilia e nevoită să se împrumute de la prietenul ei Adi pentru a completa suma şi apoi să se culce şi ea cu Bebe (Vlad Ivanov), cel care provoacă avortul, căci Găbiţa nu are suficienţi bani sau chiar pentru că acesta solicitase de la început asemenea favoruri iar Găbiţa nu înţelesese sau uitase acest lucru. Astfel, în mod surprinzător, Otilia devine eroul principal al dramei căci ea trebuie să rezolve urgent situaţia. Avortul este în sine, desigur, o situaţie-limită înainte de 1989 ca şi azi în ţări catolice şi musulmane dar în film el declanşează o problemă morală, şi anume responsabilitatea. Otilia nu îi este soră Găbiţei, după cum află şi Bebe, care ezită, dar, pentru a-l determina pe acesta să facă avortul, este nevoită în câteva minute să decidă dacă se va culca cu el pentru a-şi ajuta prietena. Nu are timp să afle dacă Găbiţa ştia sau nu despre această modalitate de plată căci trebuie să se ducă la petrecerea prietenului ei. Obiectivitatea stilului şi necesităţile narative ne fac să deducem trauma Otiliei doar din dialogul cu Găbiţa în care îl numeşte pe Bebe „bou" şi din faptul că ulterior va refuza să mănânce sau să fie atinsă de Adi. La petrecere sunt două scene excelent construite. Într-una, în care camera este focalizată asupra ei, Otilia este nevoită să asculte discursuri ale prietenilor părinţilor lui Adi care considerau că tinerii beneficiază de condiţii mult mai bune decât ei la vârsta lor şi chiar să suporte reproşul că fumează. Faptul că ceilalţi invitaţi erau medici adaugă o notă de ironie amară scenei. Apoi, singuri în camera lui, atunci când Adi îi reproşează faptul că a venit fără chef, răbufneşte constatând că el nu este în stare nici teoretic să discute serios despre posibilitatea unei sarcini nedorite. Constatăm că parcă niciodată dialogurile în filmul românesc nu au fost mai naturale. În plus, deşi regizorul comprimă acţiunea într-o zi, secvenţele lungi, adesea trase într-o singură priză ale lui Oleg Mutu (acelaşi operator ca şi în *Moartea domnului Lăzărescu*), devin detalii impresionante şi necesare, pentru ca spre final scenele filmate seara, într-o perioadă când străzile din România erau abia luminate, să transforme acţiunile Otiliei într-un veritabil thriller. De la petrecere ea îşi sună prietena de la hotel, Găbiţa nu răspunde aşa că se întoarce în grabă, aleargă şi îi putem auzi gâfâitul, se teme de o posibilă hemoragie căci colega a rămas încuiată, are probleme să ajungă la ea căci şi-a uitat buletinul în cameră, apoi e nevoită să scape de fetus dar suspansul nu s-a terminat căci prietena nu mai răspunde. Nu i se făcuse rău, ci coborâse în restaurant pentru că îi era foame. Din nou apare o notă de ironie căci restaurantul găzduieşte o petrecere de nuntă, ba chiar una soldată cu o bătaie. Pe lângă povestea Găbiţei şi a Otiliei acest amănunt ca şi cel al prezenţei miliţienilor în holul hotelului completează succint imaginea regimului Ceauşescu care încuraja după 1966 întemeierea familiilor şi creşterea populaţiei inclusiv cu mijloace punitive[11]. Putem conchide că marele premiu obţinut la Cannes de Cristian Mungiu consfinţeşte deopotrivă reuşita unei drame capabile să comprime esenţa comunismului românesc, cât şi a unei drame etern valabile.

Critica românească a constatat că în *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* adulţii par inacapabili să se opună sistemului. S-a observat şi că la Mungiu în *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* „bărbaţii ies prost"[12]. Dacă avem în vedere şi filmele lui Piţa sau Daneliuc putem observa o constantă meritorie a filmelor româneşti de dinainte şi de după 1989, şi anume capacitatea de a reflecta uneori însăşi deformarea personalităţii umane de către sistem.

Este evidentă diferenţa dintre parabolele cinematografice româneşti de dinainte de 1989 şi cele de după căderea comunismului ale unor regizori precum Pintilie, Piţa şi Daneliuc. Filmele realizate înainte de 1989 conţineau în principiu o poveste care rezista întrucâtva şi în plan real iar alegoria era foarte ambiguă pentru a putea evita cenzura. După 1989

parabola a devenit explicită şi de aceea adesea a fost percepută ca artificială. Fără dorința de a contesta filme şi opinii critice din trecut se impune astăzi o reconsiderare sine ira et studio a filmelor care ne-au impresionat la un moment dat uneori poate mai mult prin îndrăzneală decât prin calitățile artistice. Nu putem ignora contextul în care asemenea filme au fost realizate dar trebuie să acceptăm că tinerii care nu au trăit în comunism le judecă mai obiectiv. În filmele tinerilor însă parabola există în subsidiar căci acțiunea este în prim plan. Aceşti regizori nu sunt obsedați de trecut, încearcă să pur şi simplu să reconstituie trecutul cu mijloace „minimaliste"[13] şi fără ambiții filozofice sau de a spune totul, ci alegând destine individuale şi captând publicul, inclusiv prin umor ca un ingredient necesar.

În Bulgaria pentru filmele care au criticat fie şi indirect regimul se utilizează sintagma „film non-conformist"[14]. Ingeborg Bratoeva subliniază chiar că *Viața trece liniştit/ Jivotăt si tece tiho...* (1957, R: Hristo Ganev şi Binka Jeliazkova) a reprezentat „primul film din lagărul comunist care sugera retragerea din programul social al comunismului" însă după o interdicție de 31 de ani nu a mai avut nici un impact în 1988[15]. Şi regizorii bulgari au beneficiat de o relativă liberalizare studiind în străinătate[16] şi realizând filme curajoase între 1965-1970 însă după aceea au trebuit să utilizeze satira sau „limbajul esopic"[17]. În plus, au apelat la o inovație, şi anume „filmele care abordau teme ale copilăriei dar de fapt se adresau adulților"[18] care au înflorit după succesul obținut la Veneția în 1966 de *Cavaler fără armură/ Riţar bez bronia* (1966, R: Borislav Şaraliev). Şi în Bulgaria realizatorii locali au utilizat ancheta judiciară ca pretext pentru o investigare rapidă dar profundă a societății comuniste. *Anchetatorul şi pădurea/ Sledovateliat i gorata* (1975, R: Ranghel Vălceanov) „<a renunțat> la apartenența la genul polițist încă de la început – ucigaşul fiind cunoscut din primele scene. În loc să rezolve un mister polițist, Vălceanov a redat povestea polițistă ca pe o dramă socială – o poveste despre o fată săracă de la țară care comite o crimă din disperare. Simbioza dintre drama polițistă şi cea socială din anii `70 a deschis poarta spre un nou protagonist – outsiderul sau inadaptatul din societatea comunistă (...) Moartea devine o consecință logică a lipsei de perspective sociale şi un simbol dezambiguizat al acesteia. Elena, tânăra din *Anchetatorul şi pădurea*, indiferentă şi apatică, s-a îndreptat spre autodistrugere; Saşka din filmul lui Rumen Sărdjiiski *Fotografii ca amintire/ Snimki za spomen* (1979) încearcă să se sinucidă; Doroteia din *Bariera/ Barierata* (1979) al lui Hristo Hristov se sinucide; *Totul e dragoste/ Vsichko e liubov* (1979) al lui Borislav Şaraliev se încheie cu un avort forțat, în timp ce *Avantaj* (1977), *Soare pentru scurtă vreme/ Kratko slănțe* (1979) al lui Liudmil Kirkov sau *Marea baie de la miezul nopții/ Goliamoto noştno kăpane* (1980) al Binkăi Jeliazkova se încheie cu crime."[19]

Un film despre dictatură a apărut în Bulgaria încă din 1957. Este vorba însă despre regimul lui Aleksandăr Stamboliiski. *Pe mica insulă/ Na malkia ostrov* constituie un debut reuşit a lui Ranghel Vălceanov într-un film curajos, realizat în mod incredibil în 1957. Filmul inspirat de fapte reale conține deopotrivă dramele a patru prizonieri care mor în încercări de a evada din lagăr, cât şi o parabolă despre regimul concentraționar. După răscoala din septembrie 1923 un grup de 43 de rebeli sunt internați într-un lagăr pe Insula Sf. Anastasia din Marea Neagră de către regimul de dictatură de dreapta. Marinarul Kosta Rika plănuieşte să evadeze însă tâmplarul Jeko, Studentul şi Doctorul află intențiile lui. Până la urmă ei decid să evadeze împreună. Kosta Rika este împuşcat din cauza Studentului iar acesta decide să ajungă la țărm şi să-i ajute pe ceilalți din urmă însă moare şi el. Jeko subtilizează țintele plutitoare folosite pentru trageri, însă este împuşcat. După moartea celor trei, Doctorul decide să organizeze o evadare în masă. În ultimul moment el cade şi îşi facturează piciorul. Pentru a nu fi o povară pentru ceilalți, se aruncă în aer. Vălceanov şi-a propus şi a izbutit o reconstituire obiectivă, realistă a unui fapt real iar personajele sale, deşi implicate într-o acțiune spectaculoasă, rămân umane, cu slăbiciunile şi trăsăturile lor individuale. Doar împrejurările îi fac să-şi învingă temerile şi să colaboreze. Altfel filmul ar fi reprezentat poate o pastişă după fimele americane de acțiune. Tocmai anti-eroismul lor i-a fost reproşat în 1958 lui Vălceanov chiar într-o şedință a Comitetului Central al Partidului Comunist Bulgar: „În operele unor cineaşti se manifestă o anume aspirație spre dezvoltarea temelor în mod obiectiv, fără ideație, într-o manieră abstract-umanitară. Clarele idei comuniste şi ale partidului sunt date la o parte şi subestimate. Aceste aspirații şi-au găsit cea mai puternică manifestare în filmul *Pe*

Scenă din *Pe mica insulă*

mica insulă, al cărui subiect e preluat din trecutul eroic al partidului nostru. În acest film nu se simte că deținuții sunt comuniști."[20] Evident, filmul a fost interzis o vreme dar după cinci ani a fost proclamat o reușită a cinematografului bulgar.

Avantaj (R: Ghiorghi Diulgherov) adaptează nuvela „Povestea neobișnuită a unui hoț de buzunare"/ „Neobiknovena povest na edin djebjia" din volumul „Un procuror povestește"/ „Edin procuror razkazva" al lui Petko Zdravkov despre un individ (interpretat de Rusi Cianev) care după 1944 nu se poate adapta rigorilor comunismului și devine hoț. El e poreclit „Cocoșul" căci are o fire de artist, iubește aventura și pericolul și își iroseşte banii în petreceri astfel încât ajunge în mod repetat la închisoare. Scopul acțiunilor sale a fost mereu obținerea unui avantaj. Relatarea celor douăzeci de ani din viață reprezintă o soluție compozițională curajoasă căci permite un flashback subiectiv. Totodată ea conține o mărturie despre dezamăgiri, inclusiv în dragoste, care explică încercarea sa de a se schimba. Jela l-a ajutat cândva să fure dar treptat cei doi s-au îndepărtat. Într-o tabără de muncă a întâlnit-o pe învățătoarea Keranka dar atunci când aceasta a aflat că este hoț, l-a respins. Alături de Rumiana, o ființă care a suferit mult, trăiește o târzie poveste de dragoste adevărată. E hotărât să se schimbe, își trădează tovarășii de închisoare dar moare în timpul unei încercări de evadare, nu înainte de a salva viața unui copil. Sfârșitul său este absurd căci pune capăt vieții unei ființe asociale tocmai în momentul în care încerca să se integreze. Epoca stalinismului în Bulgaria este reconstituită colorat și convingător prin intermediul relatării unui outsider astfel încât filmul a reprezentat un unicat în cinematograful bulgar, confirmat de acordarea Ursului de Argint la Berlin în 1978.

Scenă din *Lozinci*

Abia în 1998 a apărut în Albania un film care să dezvăluie absurditatea regimului lui Enver Xoxha. *Colonel Bunker* (R: Kujtim Çashku) este o alegorie a izolării complete a Albaniei lui Enver Hoxha. Între 1974-1981 colonelul Muro Neto a supervizat construcția a nu mai puțin de 700.000 de buncăre într-o țară de trei milioane de locuitori. În film chiar și colonelul (interpretat de Agim Qiraqi) ajunge să pună sub semnul întrebării utilitatea întreprinderii și este de aceea executat. În realitate, colonelul Neto a ajutat la realizarea filmului. O scenă de la început înfățișează în întuneric țărani împreună cu animalele lor goniți de soldați în adăposturi subterane. Acest exercițiu care crează panică sugerează că cei care îngrozesc populația albaneză nu sunt dușmanii din afară, ci chiar reprezentanții regimului lui Xoxha. Filmul conține însă și destule nerealizări. Interludii poetice, precum cel în care doi tineri străini fac dragoste într-un bunker sau scenele casnice în care colonelul apare alături de soția sa, diluează satira și alegoria. O reconstituire convingătoare a comunismului albanez este și filmul din 2001 al lui Gjergj Xhuvani *Lozinci* (Vezi **IV. 1. Tradiție, ruralism și etnografie**).

NOTE

1. La rândul lor, musulmanii albanezi părăsiseră califatul în 1922. Vezi Crampton, R.J. – Europa Răsăriteană în secolul al XX-lea... și după, Ed. Curtea Veche, București, 2002, p. 173-174.
2. Între 1940-1941 Ion Antonescu a condus România (devenită „stat național legionar") împreună cu un guvern legionar, liderul legionar Horia Sima fiind vicepreşedinte al consiliului de miniştri. Spre deosebire de alte doctrine de extremă dreapta din anii `30-`40, cea legionară a avut o componentă religioasă. După rebeliunea din 21 ianuarie 1941 legionarii sunt înlăturați de la putere.
3. Sigmund Freud observa că în „Doamna și cățelul" că A.P. Cehov a rezumat contrastul dintre personaje înfățișându-l pe Dmitri Gurov mâncând pepene după scena de dragoste, în timp ce Anna Sergheevna rămâne țintuită pe pat de rușine. Vezi Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*, Ed.Univers, București, 1980, p. 102.
4. Mai apare un personaj insolit în filmele românești din timpul comunismului, o turcoaică vânzătoare particulară de covrigi (deci mandatar) și fiica ei, de care Puștiul pare atras.
5. Tudor Caranfil – *op. cit.*, p. 185.
6. *Ibidem*, p. 56.
7. Este interesant că subiectul filmului lui Pița a fost anticipat cu nouă ani de un film bulgar. *Hotel Central/ Hotel Țentral* (1983, R: Veselin Branev) constituie o reconstituire a dictaturii care a urmat după lovitura de stat din 19 mai 1934 prin intermediul faunei unui hotel. Tinka este o cameristă nevoită să țină companie unor bărbați și care are revelația statutului ei într-o lume fățarnică atunci când o cunoaște pe actrița Neli Zorina.
8. Tudor Caranfil – *op. cit.*, p. 199.
9. *Ibidem*, p.78.
10. În plus, interpreții locotenentului Neagu (Adi Carauleanu, născut în 1957 și care la data realizării filmului avea 49 de ani!) și al locotenentului-major Voinescu (Alexandru Georgescu, născut în 1948 și care avea deci 58 de ani când a jucat în *Hârtia va fi albastră*!) sunt prea bătrâni. Deși Neagu menționează că a fost amânat la avansare trebuie să acceptăm că un locotenent ar fi trebuit să aibă în România maximum 30 de ani. E greu de crezut că un locotenent de 30 de ani prefera muzica lui Adamo și că l-a văzut pe acesta la Festivalul Cerbul de Aur de la Brașov căci acest lucru se întâmpla în 1968, când locotenentul ar fi avut avea maximum opt ani.
11. Problema e abordată și de un documentar TV: *Născuți la comandă. Decreții/ Das Experiment 770 – Gebären auf Befehl* (2005, România-Germania, R: Florin Iepan, Răzvan Georgescu). Și în *Ilustrate cu flori de câmp* (1974, R: Andrei Blaier), un film destul de bun din epoca avorturilor interzise, din nou protagonista nu e cea care suferă avortul, ci e o martoră traumatizată iar acțiunea are loc tot în timpul unei nunți.

Însă caricaturizarea excesivă a autoarelor avortului confirmă presiunea politică.

12. Iulia Blaga în „*Bărbații ies prost în filmul lui Mungiu – 4 luni, trei săptămâni și 2 zile*" (http://agenda.liternet.ro/articol/4609/Iulia-Blaga/Barbatii-ies-prost-in-filmul-lui-Mungiu---4-luni-3-saptamani-si-2-zile.html).

13. Dominique Nasta în „*The Tough Road to Minimalism: Contemporary Romanian Film Aesthetics*" (www.kinocultura.com/specials/6/nasta.shtml) consideră că tinerii regizori români din „Noul Val" au apelat la „tehnici minimaliste", al căror model îl reprezintă doar filmele lui Pintilie și mai ales *Reconstituirea*.

14. Bratoeva, Ingeborg – *Totalitarism and Identity in Bulgarian Feature Films*, in *Kino i vreme/ Cinema and Time* 2 (29)/ 2007, p.98.

15. *Ibidem*, p. 99.

16. Vladislav Ikonomov a făcut studii de cinema în Polonia, Eduard Zahariev la Budapesta iar Veneț Dimitrov și Milen Nikolov la Praga.

17. Bratoeva, Ingeborg, *ibidem*, p. 102.

18. *Ibidem*, p. 105.

19. *Ibidem*, p. 107-108.

20. Ianakiev, Aleksandăr – *Ențiklopedia Bălgarsko kino*, Ed. Titra, Sofia, 2000, p. 457.

8. Anghelopoulos sau călătoria în istoria recentă

Când Dumnezeu a creat lumea, primele
lucruri pe care le-a făcut au fost călătoriile.

Ghiorghios Seferis

Pantelis Voulgaris şi Theo Anghelopoulos sunt cineaştii greci care au abordat istoria politică, mai ales cea contemporană. Dacă Voulgaris se opreşte cu luciditate obiectivantă asupra unor momente clar delimitate ale istoriei, pentru Anghelopoulos istoria este parte a unei călătorii spațial-temporale subiective, adesea prin intermediul memoriei unui personaj. Istoria în filmele lui Anghelopoulos nu conține evenimente esențiale, ci reprezintă mai degrabă o experiență comună căreia, împreună cu întâmplările mărunte din viața eroilor, i se caută o semnificație. Călătoria pe care o propune Anghelopolous este într-o geografie paradoxală dar de fapt mai adevărată decât cea pe care o cunoaştem. Jonathan Romney observa că Grecia lui Anghelopoulos o constituie „nu țara însorită din reclamele turistice, ci peisajele ei nordice, bătute de vânturi, incluse în geografia balcanică şi delimitate, pe de o parte de istoria antică şi modernă a țării, pe de alta, de frontiere geografice."[1] Uneori călătoria are loc nu numai în Grecia, ci şi în celelalte țări balcanice sau chiar în Germania. La rândul lor, personajele lui Anghelopoulos nu sunt eroi, ci mai degrabă alter-ego-uri ale sale sau arhetipuri saturate de simboluri decât vehicule ale unei acțiuni. Eroii sunt intelectuali spre sfârşitul vieții şi de aceea prezentul le este marcat de amintiri personale sau de asociații de idei. În consecință, acțiunea, deşi presupune deplasarea spațială, constă mai ales în întâmplări mărunte care provoacă amintiri reproduse în flashback ca la Marcel Proust sau James Joyce. Dialogurile sunt adesea înlocuite de tăceri semnificative, montajul face loc cadrelor lungi cu detalii la prima vedere insignifiante, astfel încât filmele sale au virtuți vizuale incomparabile. Cadrele lungi, insuportabile pentru unii, produc la Anghelopoulos iluzia că eroii acționează chiar sub ochii spectatorului şi dau autenticitate trăirilor acestora, astfel încât, în consecință, tăietura de montaj sugerează dimpotrivă selectivitatea memoriei. Titlurile filmelor sunt semnificative căci conțin cuvinte şi sintagme precum călătorie, peisaj, pas suspendat, privire, care confirmă termenii care caracterizează creația lui Anghelopoulos, la fel ca şi referirile la mitologie şi Antichitate: Cythera, Alexandru cel Mare, Ulise. Filmele lui Anghelopoulos au o continuitate de idei care reiese şi din faptul că reprezintă părți ale unor trilogii, după cum menționa el însuşi: o trilogie a istoriei recente, despre anii 1930-1970 (*Zilele lui 1936/ Meres tou 36*, 1972, *Comedianții/ O Thiassos*, 1975 şi *Vânătorii/ Oi Kynighoi*, 1977), o trilogie a tăcerii (*Călătorie la Cythera/ Taxidi sta Kithira*, 1984, *Apicultorul/ O Melissokomos*, 1986 şi *Peisaj în ceață/ Topio stin omichli*, 1988), o trilogie a granițelor (*Piciorul suspendat al cocostârcului*, *Eternitatea şi încă o zi*, *Privirea lui Ulise*) şi nou începuta *Trilogia I: Pajiştea plângerii/ Trilogia I: To Livadi pou dakryzei* (2004). Unii critici descoperă o trilogie a călătoriei (*Călătorie la Cythera*, *Peisaj în ceață*, *Privirea lui Ulise*)[2]. De asemenea, continuitatea reiese şi din colaborarea îndelungată a regizorului cu operatorul Iorgos Arvanitis[3] (la nu mai puțin de 13 filme) şi cu scenariştii Tonino Guerra (şapte filme) şi Thanasis Valtinos (patru filme).

În filmul său de debut în lung-metraj, *Reconstituirea/ Anaparastasi* (1970), un narator a cărui voce se aude din off ne introduce într-un sat de munte din nordul Greciei a cărui populație a scăzut de la peste o mie de locuitori înainte de al doilea război mondial, la 85 în 1965. După o călătorie cu un autobuz care s-a blocat la un moment dat într-un

Scenă din *Comedianții*

șanț, Costas (Thanos Grammenos) se întoarce la familia sa după ce a lucrat în Germania. În scenele următoare poliția investighează circumstanțele în care a fost ucis Costas, la fel ca și un reporter, interpretat de Anghelopoulos însuși. Din mărturii reiese că soția lui Costas, Eleni (Toula Stathopoulou), și amantul căsătorit al acesteia l-au ucis. Anghelopoulos reușește în acest film o schiță convingătoare în alb și negru a decăderii satului grec și totodată o reconstituire a mitului Atrizilor în Grecia modernă.

Comedianții/ O Thiassos (1975) reconstituie aluziv viața politică a Greciei între 1939-1952. Reconstituirea se face din perspectiva unei familii de actori ambulanți care joacă „Golfo păstorița"/ „Golfo i Voskopoula", piesa din 1903 a lui Spiridon Peressiades. Ei nu pot niciodată să-și termine piesa, sunt întrerupți de focuri de armă, iar atunci când o fac, rezultă moarte, stagnare și ruperea de trupă. Situația amintește de piesa lui Luigi Pirandello „Șase personaje în căutarea unui autor". Totodată membrii trupei sunt întruchipări ale personajelor Orestiei lui Eschil: Egist (Vanghelis Kazan) este un colaborator al naziștilor, Oreste (Petrods Zarkadis) este un partizan convins, Agamemnon (Stratos Pachis) este șeful trădat al trupei. Cu toții sunt nu atât personaje, în sensul tradițional al termenului, cât arhetipuri. Trupa, cu actorii ei readuși la viață, reapare fantomatic într-un film realizat după 13 ani, *Peisaj în ceață*. Ca și personajele, timpul și spațiul au valoare simbolică căci filmul începe cu imaginea actorilor grupați într-o anumită poziție în 1952 și sfârșește cu o imagine aproape identică din 1939. În *Vânătorii/ Oi Kynighoi* (1977) un grup de vânători de vârstă mijlocie descoperă după treizeci de ani trupul înghețat al unui partizan, al cărui chip seamănă cu cel al lui Isus. Descoperirea îi face să se confrunte îngroziți cu propriul trecut. *Alexandru cel Mare/O Megaloalexandros* (1980) este o fabulă care îmbină istoria și mitul despre un

bandit care se considera reîncarnarea lui Alexandru cel Mare şi care răpea turiştii englezi la Marathon. Se poate spune că filmul *Călătorie la Cythera/ Taxidi sta Kithira* (1984) face legătura între perspectiva asupra istoriei şi cea asupra individului. Este ca şi *Calul roşu* (1981) al lui Stole Popov istoria unui bătrân comunist care se întoarce din Uzbekistan în patrie după 32 de ani de exil. Într-o încercare de reconciliere, familia îl duce pe Spiros (Manos Katrakis) în satul natal. Pare că îşi regăseşte trecutul căci la cimitir el îşi întâlneşte un prieten. Află însă că satul urmează a fi vândut pentru a deveni o staţiune turistică dar el refuză tranzacţia, redevenind în ochii sătenilor rebelul de odinioară. Titlul conţine o primă trimitere la mitologia antică, la insula paradisiacă în care s-a născut Afrodita, şi care constituie o antonomază reductivă pentru patrie.

În *Apicultorul/ O Melissokomos* (1986, Franţa-Grecia-Italia) profesorul Spiros (Marcello Mastroianni) demisionează brusc şi îşi părăseşte familia imediat după căsătoria fiicei. El pleacă într-un ritual de primăvară al mutării stupilor, după cum înţelegem ulterior din jurnalul său. Pe drum acceptă reticent în camionul său o autostopistă (Nadia Morouzi). Se despart, însă după ce o reîntâlneşte, ea îl va însoţi în călătoria sa. În drumul său spre sud el îşi vizitează la spital un prieten francez comunist, îşi întâlneşte soţia şi fiica, căreia îi cere scuze. Ajunge să facă dragoste cu pasagera sa pe scena unui cinematograf ruinat. După aceasta ea îi cere să o lase să plece. După plecarea fetei, în scena finală, Spiros răstoarnă stupii, albinele îl atacă, iar el cade. Imaginea se concentrează asupra mâinii lui stângi în spasme. Camera se ridică (pe muzică de pian) şi se depărtează, oprindu-se pe cerul aproape senin. Există mai multe scene care amintesc de alte filme ale sale. De pildă, cea când priveşte fata urcată în autobuz, seamănă cu cea cu băiatul albanez din *Eternitatea şi încă o zi*. *Apicultorul* poate fi considerată o dramă a alienării căci profesorul îşi pierde fiica preferată şi se retrage în trecut prin intermediul ocupaţiei strămoşilor săi. Drama abia perceptibilă a eroului aminteşte de *Fragii sălbatici/ Smultronstället* al lui Ingmar

Scenă din *Călătorie la Cythera*

Bergman. Episodul său erotic cu autostopista conține evident un eşec. Finalul, deşi impresionant, este destul de nemotivat. La fel, plecarea sa de la nuntă fără nici un cuvânt este mai degrabă simbolică decât veridică, mai ales pentru un profesor, un profesionist al cuvântului. Când se întâlneşte cu fiica, ea îl întreabă: „Ce ai tată? Ce te frământă?" dar el se desprinde din îmbrățişare şi pleacă fără să-i răspundă. Imaginea Greciei de nord, cu case tradiționale părăginite cu sanaxiu, cu acoperişuri de țiglă în pantă, ziduri ruinate de cetate, camioane cu soldați şi taverne sărăcăcioase este atemporală şi redă ceva din melancolia eroului.

Peisaj în ceață/ Topio stin omichli (1988) este un alt roadmovie cu acțiunea în Atena şi Germania, în locuri anonime şi cu o intrigă foarte simplă. Doi copii, Alexandre (Michalis Zeke) şi sora lui puberă Voula (Tania Palaiologou) fug de acasă şi îşi caută tatăl în Germania. Întâlnesc pe drum oameni amabili dar şi periculoşi. Un unchi încearcă să-i facă să se întoarcă spunându-le că nu au tată dar ei nu îl cred şi fug. La un moment dat Voula simte o atracție pentru actorul ambulant Oreste (Stratos Tzortzoglou).

În *Eternitatea şi încă o zi/ Mia eoniotita ke mia mero* (1988) Alexandros (Bruno Ganz) este un scriitor bolnav cronic care uită de moarte preocupat timp de o zi de soarta unui copil albanez pe care îl salvează de trei răufăcători. Precum în *Apicultorul*, eroul se desparte odată de protejatul său dar acesta nu îl părăseşte de prima dată. De aceea, el prelungeşte călătoria lor împreună, ducându-l cu automobilul la graniță. Aceasta e reprezentată simbolic printr-un gard de sârmă de care sunt agățați oameni pe cealaltă parte (albanezii), un turn de observație precum la închisori şi o barieră. Pleacă de acolo şi începe să-i povestească copilului probabil pe malul Vardarului (Axios), lângă Salonic. Apare lângă cei doi un personaj istoric îmbrăcat cu jiletcă şi joben, pe o muzică de operă italiană, romantică. Acesta se urcă într-un faeton. Într-o altă scenă femei spală la râu, pescarii se întorc cu barca la mal. Personajul se dovedeşte a fi un poet care vorbeşte despre imnul libertății, de unde deducem că este vorba despre Dyonysos Solomos. Acesta notează cuvinte, plăteşte o fată care îi spune un cuvânt. La fel ca Solomos, şi el îi plăteşte copilului cuvintele care îl ajută să finalizeze un poem. Servitoarea sa Urania consimte să ia câinele său după ce fiica sa l-a refuzat şi l-a informat că a vândut casa de la malul mării. Până la urmă duce copilul la un feribot cenuşiu, care văzut din spate, când închide poarta de la pupa, pare o maşină de gunoi uriaşă. Merge singur cu maşina prin ploaie. Opreşte la un stop, toți pleacă cu excepția lui, care rămâne. Se aud doar ştergătoarele mişcându-se. Abia când se luminează pleacă şi el din intersecție. Apar din nou imagini din trecut. În casa goală aude glasul mamei. Pe balcon mama, tânără, e lângă un cărucior. Se deschide uşa balconului şi camera de filmat intră pe balcon. Se apropie de malul mării unde se află muzicanți îmbrăcați în alb. Soția lui, Anna, îl cheamă şi dansează cu ea. Rămâne singur pe plajă privind spre mare, cu spatele la cameră. Se aude vuietul mării şi uneori glasul Annei care îl strigă. Se poate spune că flashback-ul final sugerează plauzibil ultimele clipe ale unui muribund. În tot filmul prezentul şi trecutul sunt în antiteză. Poveştile lui Alexandros pentru copilul albanez şi amintirile sale sunt pline de soare de vară, în contrast cu iarna zilei în care cei doi se întâlnesc la Salonic.

În *Piciorul suspendat al cocostârcului/ To Meteoro vima tou pelargou* (1991), Alexandros, un reporter TV (Gregory Karr), face un documentar despre refugiații albanezi, turci şi kurzi la Koritsa, un oraş de graniță. Printre aceştia zăreşte un politician care a dispărut misterios cu zece ani în urmă (Marcello Mastroianni). Căutarea sa îl face să descopere o nuntă care are loc pe ambele maluri ale unui râu, un simbol amar al graniței care desparte nuntaşii. Titlul se referă la imaginea unui soldat care patrulează scrupulos lângă graniță.

Despre *Privirea lui Ulise/ To Vlemma tou Odyssea* (1995, Germania-M.Britanie-Grecia-Franța-Italia) regizorul mărturisea într-un interviu: „Secolul a început cu Sarajevo şi s-a încheiat cu Sarajevo. Ce lecție am învățat de la primul la al doilea Sarajevo? Întrebarea mea este dacă învățăm din istorie. Învățăm ceva din sângele vărsat? Învățăm oare ceva din toate lucrurile care s-au întâmplat? În ce măsură putem spune că avansăm. Că progresăm?... Dar în *Privirea lui Ulise* este şi altceva. Este povestea privirii. Întrebarea mea este dacă văd. Văd clar? Pot încă să văd? După toate aceste lucruri care s-au întâmplat, după atât de multe imagini care s-au suprapus astfel încât şi-au pierdut originea şi claritatea, pot încă să văd?

Scenă din *Privirea lui Ulise*

Asta a declanşat *Privirea lui Ulise*."[4] Povestea filmului este simplă. „A" (Harvey Keitel), un cineast grec care locuieşte în exil în SUA, se întoarce în oraşul natal pentru a asista la proiecţia unui film controversat al său. După o discuţie cu un asistent al fraţilor Manakia el devine interesat să descopere vechile filme ale acestora şi se angajează într-o călătorie în Albania, Macedonia, România şi Bosnia pe urmele filmelor. La Sarajevo, împreună cu un arhivist bătrân, îşi pune în pericol viaţa pentru a urmări proiecţia filmelor în timpul asediului oraşului. După cum sugerează şi titlul, călătoria lui „A" este simbolică. Este urmat pretutindeni de o Penelopă (Maia Morgenstern). Câteva scene sunt memorabile: imaginea unei procesiuni de umbrele în ploaie sau cea a statuii culcate a lui Lenin călătorind pe un şlep pe Dunăre. De asemenea, când asistentul fraţilor Manakia povesteşte, Anghelopoulos utilizează imagini reale ale fraţilor Manakia cu bunica şi celelalte femei ţesând iar apoi încearcă să recreeze o imagine pe care asistentul povesteşte că fraţii au încercat să o filmeze, iar în această scenă apar cei doi alături de asistent, care este însă bătrân, precum în momentul povestirii. Reapare aici un cinematograf ruinat la fel ca în *Apicultorul* iar dacă avem în vedere şi simbolismul teatrului în *Comedianţii* sau referirile la poezie din *Eternitatea şi încă o zi* putem conchide că Anghelopulos este şi un creator preocupat de rolul social al artei într-un moment în care alţii au abandonat subiectul.

Se poate conchide că Anghelopoulos abordează în maniera sa personală aproape toate subiectele balcanice. Chiar dacă spre deosebire de Kusturica nu i se pot descoperi urmaşi spirituali este evident că el a influenţat o percepţie unificatoare şi mai profundă despre Balcani tocmai când se trasau noi graniţe.

NOTE

1. Apud Schneider, Steven Jay (coordonator) – *1001 de filme de văzut într-o viaţă*, Ed. Rao, Bucureşti, 2005, p. 610.
2. Mosoullis, Bill – *Angelopoulos' Gaze* în *Senses of Cinema* (www. sensesofcinema.com/ contents/00/9/angelopoulos.html).
3. La rândul său, Pantelis Voulgaris a realizat patru filme împreună cu Arvanitis.
4. Interviu cu Geoff Andrew, 2003 (Vezi www.bfi.org.uk/features/interviews/ angelopoulos.html.

9. Conflictele interetnice

„...să le încurcăm limbile ca să nu mai înțeleagă unul limba celuilalt." Astfel Dumnezeu a inventat limbi diferite, etnii diferite, în felul acesta a creat Istoria – pentru mine Istoria, acest blestem născut din căderea în timp, începe aici, în această trecere de la individual la tribal. În felul acesta Dumnezeu a inaugurat Încurcătura (în ebraică Babel înseamnă încurcătură), îngrozitoare încurcătură care a îndoliat pe veci Istoria.

Lucian Pintilie (Bricabrac, 2003)

La prima vedere filmele din Balcani sunt caracterizate mai ales de redarea conflictelor interetnice din anii `90. Însă asemenea conflicte şi filme care să le reflecte au apărut, evident, şi înainte, ba chiar au prilejuit realizări cinematografice deosebite. Lupta antiotomană am analizat-o în alte capitole (vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**, **IV. 5. Complexele şi mitologia rapidă**, şi mai ales **IV. 6. Obsesia „ultimei fortăreţe creştine"**). Rămân deci de analizat filmele dedicate conflictelor moderne.

Nu există un film de ficțiune notabil care să reflecte cele două războaie balcanice din 1912-1913 însă *O vară de neuitat/ Un été inoubliable* (1994, Franța-România, R: Lucian Pintilie) redă consecințele lui la granița româno-bulgară în anii `20. Regizorul adaptează pentru ecran un episod autobiografic al lui Petru Dumitriu din romanul său „Cronică de familie" (1957). Într-un fel, filmul poate fi considerat autobiografic şi pentru regizor căci peisajul ars de soare al Dobrogei i-a amintit acestuia de Bugeacul natal, astfel putând fi explicată poezia unor imagini din acest film, fără precedent la Lucian Pintilie. Filmul începe cu o scenă de bal din Bucureşti la care participă căpitanul Petre Dumitriu (interpretat de Claudiu Bleonț) şi soția lui Marie-Thérèse Von Debretsy (Kristin Scott-Thomas). După ce avansurile sale a fost respinse de Marie-Thérèse, generalul Ipsilanti (Marcel Iureş) se răzbună pe căpitan mutându-l la o garnizoană din Cadrilater lângă granița româno-bulgară. Cei doi încearcă să se adapteze situației însă căpitanul se confruntă cu duşmănia adjunctului său, în plus cei doi sunt disprețuiți şi de soldați, el din cauza monoclului iar ea din cauza originii maghiare. După ce opt soldați români sunt atacați, ucişi şi mutilați, sunt luați ostatici nişte localnici bulgari. Marie-Thérèse îi foloseşte pentru a amenaja grădina, îi serveşte cu ceai şi insistă să-i plăteasacă. Dar până la urmă căpitanul Dumitriu primeşte ordinul de a-i executa. Neexistând dovezi despre vinovăția acestora, el refuză să execute ordinul dacă nu îl primeşte în scris şi în consecință este degradat. Povestea este relatată din off de fiul lor ajuns la maturitate care îşi aminteşte întâmplările deşi, în mod ironic, pentru el a fost o vară de neuitat, probabil cea mai frumoasă. Pe lângă cadrele care evocă peisajul dobrogean, chiar balcanic, filmul conține şi o reconstituire de epocă veridică la care contribuie şi muzica lui Anton Şuteu care îmbină sonorități din Mozart şi muzica de început de secol 20. Pintilie are meritul iar pentru unii defectul de a fi abordat printre primii[1] conflictele româno-bulgare, cu alte cuvinte un subiect neconvenabil. Este interesant că în filmul *De ce trag clopotele, Mitică?* (1982) interzis până în 1990, deşi inspirat de comedia „D`ale carnavalului" şi schița „1 aprilie", el adaugă un episod care nu există nicăieri în scrierile lui I. L. Caragiale, în care organizatorii

Scenă din *O vară de neuitat*

balului îi gonesc pe nişte grădinari bulgari pentru că le put picioarele. În ciuda calităților sale, *O vară de neuitat* conține şi o ambiguitate care crează confuzii grave chiar pentru publicul balcanic, ca să nu mai vorbim despre spectatorii din alte părți ale lumii. Astfel, sunt menționați adesea pe lângă țăranii bulgari localnici, „comitagiii macedoneni" care treceau granița şi atacau punctele de frontieră româneşti. De fapt, aceştia erau bulgari şi au fost numiți într-adevăr uneori astfel pentru că militau şi pentru anexarea Macedoniei. Însă între 1925-1932 statul român colonizase Cadrilaterul dobrogean cu refugiați aromâni, numiți şi macedoneni căci proveneau din Macedonia istorică[2]. Cu alte cuvinte, grănicerii români nu se confruntau cu macedoneni sau aromâni, ci cu bulgari[3].

Adaptările lui Liviu Ciulei şi Vălo Radev după două opere literare majore ale literaturii române, respectiv bulgare au constituit cele mai importante filme balcanice despre primul război mondial. *Pădurea spânzuraților* (1964) este o adaptare pentru ecran a romanului omonim de Liviu Rebranu (1922). Intrarea României în război (1916) îi provoacă o dilemă morală lui Apostol Bologa (interpretat de Victor Rebengiuc), locotenent român din armata austro-ungară. El se comportase brav pe frontul rus dar acum e nevoit să lupte împotriva conaționalilor săi. Conştiința i s-a tulburat atunci când a fost numit într-o curte marțială care a condamnat la spânzurătoare pe Jan Svoboda (Valeriu Arnăutu) şi când s-a împrietenit cu un alt ceh, căpitanul Ottokar Klapka (Liviu Ciulei). Inițiativa lui de a trece linia frontului cu o mână de oameni pentru a distruge un reflector al românilor mulțumeşte pe toată lumea şi este considerată un act de curaj. Cu toate acestea, generalul von Karg (György Kovács) a refuzat să-l mute pe alt front. Cade rănit în timp ce încerca să străbată sârma ghimpată spre liniile inamice. După spitalizare şi permisie, primăvara pare să-i aducă o rază de soare când se îndrăgosteşte de Ilona Vidor (Ana Széles), fiica groparului maghiar unde este încartiruit. Este numit din nou într-o curte marțială pentru a condamna doisprezece țărani români şi maghiari care încălcaseră ordinele şi araseră aproape de linia frontului. Încearcă să dezerteze din nou dar este prins

Scenă din *Pădurea spânzuraților*

și așteaptă condamnarea la moarte. Un prim merit al lui Liviu Ciulei constă în faptul că a reușit o adaptare utilizând schimbări care nu au îndepărtat filmul de roman. Împreună cu scenaristul Titus Popovici (1930-1994) a decis să înlocuiască personajul Gross al lui Rebreanu cu Müller, adăugându-i acestuia câteva trăsături ale luiIțic Ștrul din nuvela cu același titlu (1932). O dificultate pe care a trebuit să o surmonteze a fost aceea că romanul avea personaje de mai multe naționalități. Deși câțiva din actorii utilizați erau maghiari (Ana Széles, György Kovács, Emmerich Schäffer etc.), regizorul a renunțat la ideea de a avea dialoguri în trei limbi, lucru care ar fi amenințat coerența filmului. A preferat să redea atmosfera imperiului și a armatei sale prin intermediul costumelor și locurilor de filmare. A filmat în Transilvania, inclusiv în castelul baroc de secol 18 Banffy de la Bonțida. Deși a fost redusă acțiunea din roman a rămas atât motivația veridică a chinurilor sufletești ale eroului cât și obiectivitatea narațiunii, autorii rezistând tentației de a transforma filmul într-o dramă național-patriotică. Au renunțat la episoadele romanului despre părinții eroului și activitatea acestora pentru emanciparea românilor. Au îndrăznit chiar să schimbe motivația eroului pentru ruperea logodnei cu Marta Domșa (Mariana Mihuț). În roman, Bologa o vede râzând și discutând în maghiară, e dezgustat și rupe logodna. Ciulei a imaginat o motivație mai cinematografică înfățișându-l în

treacăt pe Apostol Bologa tăcut şi absent atunci când logodnica îşi arată veselă trusoul. El nu reacţionează, dar din întoarcerea lui bruscă pe front spectatorul înţelege că logodna s-a rupt. Astfel, regizorul reuşeşte să transforme o dramă tipic românească într-una universală, păstrând obiectivitatea romancierului Rebreanu cu mijloace cinematografice. Ciulei însuşi mărturisea că a intenţionat să facă „un film despre dezintegrarea certitudinii, conformismului şi concepţiilor de viaţă”[4]. Pentru asemenea motive, chiar dacă romanul a fost contemporan cu cele ale lui Barbusse şi Remarque, criticii străini au fost tentaţi să considere filmul lui Ciulei o producţie contemporană elocvent anti-războinică. Era datorită temerii de război atomic din perioada realizării filmului care a urmat crizei rachetelor din Cuba (1962) dar şi datorită unor accente şi decoruri alese de Ciulei pentru film.

Filmul începe cu un marş lung al trupelor care se mişcă în dezordine. Apoi camera se roteşte încet şi dezvăluie o colină dominată de copaci dezgoliţi. Se opreşte pe o spânzurătoare sub care doi soldaţi sapă un mormânt. Un caporal bătrân (Mihai Mereuţă) de lângă ei se mişcă în noroi fără noimă. Se opreşte în cele din urmă ca să-şi cureţe cizmele cu baioneta. Nu numai utilizarea inadecvată a baionetei dar şi discursul său părintesc cu soldaţii par mai degrabă ale unui ţăran decât ale unui soldat. Când soseşte, locotenentul Bologa descoperă că au uitat să aducă un scaun pentru spânzurătoare. Apoi descoperă că lipseşte călăul. La rândul său, generalul von Karg observă că nu este regulamentar ca un soldat în uniformă să fie călău. Astfel, atât vremea, cât şi oamenii par improprii pentru război. În timpul scenei spânzurării camera sugerează mai bine decât cuvintele calvarul participanţilor. Se mişcă încet împreună cu convoiul, arată în treacăt gestul inutil al caporalului care curăţă scaunul, îl arată pe condamnat cu un nasture în mână, pe preot, pe ţărani, apoi din nou pe caporalul îngrozit care trebui să facă pe călăul. În momentul execuţiei camera se mişcă brusc într-o parte ca şi cum ar încerca să fugă. De fapt, Ovidiu Gologan şi camera sa reuşesc să înlocuiască perspectiva personajelor. Mai târziu aflăm împreună cu Bologa că războiul însuşi reprezintă o stare de lucruri inadecvată şi absurdă. Chinuit de sentimentul de vinovăţie după spânzurare, Bologa încearcă să-i explice soldatului Müller că „vina a fost evidentă„ iar „statul este deasupra omului şi intereselor acestuia”. Johann-Maria Müller, un anticar austriac, de aceea un filozof veridic şi pacifist, îi răspunde că „nimic nu este mai presus decât omul” şi că „este monstruos acel stat care trimite un român să lupte împotriva alor săi”. Totuşi cea mai dramatică scenă este aceea în care Bologa şi Klapka sunt treji din cauza reflectorului şi discută, în timp ce feţele lor apar pe rând în lumină şi întuneric. Parcă ar fi anchetaţi iar lumina le relevă angoasa. Bologa încearcă să justifice comportamentul în timpul spânzurării ca şi înrolarea sa ca pe un act de curaj. Klapka îl convinge curând că a-i sfida pe ceilalţi şi a sta departe de tranşee ar fi însemnat adevăratul curaj. Bologa îşi mărturiseşte admiraţia pentru Klapka care şi-a apărat conaţionalul în faţa celorlalţi ofiţeri la popotă. După moartea lui Cervenko (Emil Botta) Klapka îl roagă să distrugă reflectorul apoi imediat îi ordonă acelaşi lucru. Confesiunea lui despre încercarea de a dezerta împreună cu Svoboda şi răzgândirea laşă îl fac pe Bologa să se înstrăineze de el. Deşi pare încă naiv şi inocent celorlalţi, el încearcă să-şi uite frământările maculându-şi puritatea. Începe să bea, petrece o noapte cu Roza Janosi (Gina Patrichi) ca şi colegul său Varga şi ceilalţi, ba chiar se comportă crud cu prizonierii români după ce unul i-a reproşat că îndrăzneşte să solicite trădarea unor secrete militare. Chinuitul Bologa se poate gândi doar că după distrugerea reflectorului ar putea obţine transferul pe un alt front. De fapt, reflectorul este cel care a dezvăluit lucrurile în adevărata lumină. Simbolismul lui este evident şi eficace.

Episodul când ordonanţa sa Petre acceptă misiunea de a-l ucide pe Műller pentru vina de a fi subminat moralul soldaţilor, reprezintă o dramă paralelă a oamenilor simpli. Bătrânul Petre (Constantin Ciobotăraşu) spera să obţină o permisie pentru a-şi vedea gospodăria. Pe drum, la început, Műller fluieră o arie de Mozart dar când Petre îi returnează banii împrumutaţi, înţelege ceea ce se întâmpla. Episodul este aproape de melodramă şi basm pentru deznodământul ca în „Albă ca Zăpada”. Petre îi ia arma lui Műller şi îi spune să plece şi să se predea inamicului. Îndepărtându-se, se întoarce spre Műller şi îl întreabă de ce are un nume de femeie, „Maria”, parcă încercând să-şi justifice duritatea. Adevăratul deznodământ este mai târziu, prin conexiune cu soarta personajului principal. Bologa auzise că Petre l-ar fi ucis pe Műller şi de aceea l-a expediat mânios pe linia frontului. De abia când este închis află adevărul de la fiul lui Petre (Ion Caramitru). Mai are două regrete: că nu i-a putut ajuta pe Petre şi fiul său şi că nu a avut timp să se căsătorească cu Ilona. Conştiinţa i se linişteşte când constată că sentinţa îi va

răscumpăra erorile.

Nu trebuie uitată cariera anterioară a lui Ciulei căci decorurile „vorbesc" la fel de mult ca personajele. Mergând cu trăsura spre locul de detenție, Bologa privește spânzurătorile unde țăranii atârnă ca niște fructe absurde ale războiului. Este „Pădurea spânzuraților" care furnizează metafora titlului. De fapt, chiar dacă Bologa și camarazii săi aparțin unui regiment de artilerie, nu vedem prea multe tunuri, dar le putem auzi. Ciulei și directorul de imagine Gologan ne fac să vedem mai mult noroi decât dispozitive de luptă. Ei sugerează că în loc de pluguri, tunurile sunt cele care răscolesc pământul dar astfel apar doar noroi și spânzurători, nu copaci și recolte. În *Pădurea spânzuraților* chiar și natura a fost maculată într-o iarnă fără zăpadă. Totuși, chiar înfățișând detalii sordide, Ciulei este capabil să sugereze grandoarea, mai ales prin utilizarea unor mișcări largi ale camerei în spații deschise.

Toată lumea a observat că rețeta lui Ciulei pentru primul război mondial include dialoguri magistral conduse și decoruri naturale cu efect copleșitor asupra audienței. Totuși, puțini au sesizat ironia subtilă a lui Ciulei, care din când în când completează montajul în a ne prezenta o poveste tragică dar captivantă. După ce îi câștigă admirația lui Bologa în timpul discuției nocturne, Klapka nu îndrăznește să refuze un al doilea mic dejun, cu generalul von Karg, anticipând mărturia lui despre lașitate. Micul dejun copios al generalului, incluzând frișcă și cornuri de la Viena, contrastează cu imaginile anterioare și cele următoare, ale castelului ruinat în care locuiește, respectiv ale tranșeelor pline de apă unde soldații arată ca niște vagabonzi. Castelul ar putea fi considerat un leit-motiv asociat cu decăderea Austro-Ungariei căci și Rosa Janosi îi povestește lui Bologa despre soțul ei devenit un prizonier al destinului după ce a moștenit un castel. Uneori ironia este mai amară. La popota ofițerilor locotenentul Varga (Andrei Csiki) proclamă Imperiul Austro-Ungar și regimentul lor o „Internațională" pentru că pare să aibă mai multe naționalități decât cea socialistă. Într-adevăr, Cervenko e rutean, Bologa – român, Varga – ungur, Klapka și Svoboda sunt cehi, von Karg și Műller sunt austrieci. Când Bologa e prins, ofițerul de gardă îi reproșează că l-a trezit dar este suficient de scrupulos ca să-i solicite ezitantului Varga să percheziționeze prizonierul pentru hărți și alte documente. Pe drumul spre locul de detenție, ofițerul austriac nou sosit care îl însoțește pe Bologa, când vede cei doisprezece țărani spânzurați, reacționează spunând: „Spionii de ieri. Generalul nostru nu glumește cu asemenea lucruri." Un alt ingredient subtil în rețeta lui Ciulei este concizia. Pe lângă scena sugerând ruperea logodnei de către Bologa, o alta relevantă este cea în care el ia ultima cină înainte de spânzurare. Singurul sunet este cel slab al farfuriilor. Ilona, deja îmbrăcată în negru, îl privește cu ochi incredibil de imenși. Scena nu are muzică sau cuvinte. Regizorul are dreptate: ce și-ar fi putut spune? O fată simplă și un ofițer condamnat la moarte, dacă ar spune ceva, ar transforma poate scena în melodramă. În schimb, reflectorul este doar un episod în roman, dar la Ciulei devine o prezență obsesivă. Într-adevăr, lumina în toate formele ei a fost decisivă în arta acestui film în alb și negru. Ea oferă o motivație pentru montajul unor secvențe cum ar fi, de pildă, finalul unei scene când Apostol și Ilona se îmbrățișează. Lumina soarelui face ca siluetele lor să dispară treptat și natural. Ciulei utilizează cu minuțiozitate și muzica lui Theodor Grigoriu, ca pe un medicament. Uneori muzica este pătrunzătoare și se amestecă cu sunetele naturale, în timp ce în alte scene, se oprește pentru a ne permite să auzim dialogurile sau tunurile.

Este interesant că toată lumea are dreptate în acest film. Doar Apostol Bologa face greșeli dar camarazii săi Klapka și Varga, ca și publicul, țin cel mai mult la el pentru că este uman și aproape inocent. Műller și Klapka au dreptate când afirmă că nimic nu este mai presus ca omul sau că cel care are familie trebuie să trăiască cu orice preț. Chiar și generalul von Karg are dreptate când observă că lucrurile nu merg cum trebuie în regimentul său. Ordonanța Petre și țăranii localnici au dreptate când își fac griji în legătură cu recoltele. Ilona, deși doar o țărăncuță, are o anume măreție și înțelepciune. Ea este cea care îi spune lui Bologa despre țăranii care se tem că vor muri de foame dacă nu vor semăna. Acceptă în tăcere promisunea lui Bologa că o va lua de nevastă și îi mulțumește la sfârșit pentru „gândul bun". Cu instinct feminin ea ghicește intenția lui de a dezerta și se oferă să-l conducă peste munți. Apostol Bologa face tot felul de greșeli, uneori împotriva celorlalți dar are și el dreptate atunci când refuză ultima idee a lui Klapka de a pleda nebunia. El refuză, acceptând că toți trebuie să plătească pentru faptele lor. Pe de altă parte,

evenimentele par să se acumuleze repede, derivând unul din altul în câteva zile şi aproape în acelaşi loc, creând iluzia unităţii de loc. Plecarea lui Bologa în permisie şi spitalizarea lui sunt înfăţişate în câteva cadre. Din nou, ca în tragedia antică, nu un personaj negativ îi aduce pieirea, ci unul care îşi face datoria. Unul dintre prietenii săi, Varga, este agentul lui Nemesis, căci este prins în sectorul acestuia.

În ciuda succesului său internaţional, *Pădurea spânzuraţilor* a fost ultimul film regizat de Liviu Ciulei. În mod ironic, succesul de la Cannes a reprezentat un început pentru cinematograful românesc dar şi un sfârşit al carierei sale de regizor de film.

Hoţul de piersici/ Kradeţăt na praskovi (1964, Bulgaria, R: Vălo Radev) adaptează nuvela omonimă (1948) de Emilian Stanev. Acţiunea are loc în 1917 la Veliko-Tărnovo. Comandantul garnizoanei oraşului, un colonel de vârstă mijlocie (Mihail Mihailov) îşi ţine tânăra soţie Liza (Nevena Kokanova) închisă într-un conac înconjurat de o livadă de piersici. Într-o zi Liza descoperă un prizonier de război sârb, Ivo Obrenović (Rade Marković), culegând piersici. Cei doi se îndrăgostesc deşi sunt conştienţi că legătura lor nu are nici o speranţă. Dragostea o schimbă pe Liza iar colonelul este conştient de transformarea ei. În urma revoltelor care izbucnesc colonelul dispune mutarea taberei de prizonieri în afara oraşului. Ivo este împuşcat de ordonanţa colonelului atunci când vine să-şi ia rămas bun de la iubită. Debutul regizoral îi prilejuieşte lui Radev, până atunci operator, un succes agreat deopotrivă de public şi de critică într-o perioadă de stagnare a cinematografiei bulgare. El a adus nuvelei câteva modificări neagreate de scriitor[5] inventând un personaj, prietenul francez Pierre de Greville (Naum Şopov) al lui

Scenă din *Hoţul de piersici*

Ivo, colonelul nu mai este un tiran grosolan, ci un om de lume deziluzionat de război şi mai ales povestea de dragoste a celor doi se termină brusc din motive exterioare, pe când în nuvelă pasiunea se stinge treptat după câteva episoade fierbinți. Astfel, povestea de dragoste nu mai este o escapadă cu rezonanțe bovarice, ci capătă o semnificație istorică căci cei doi protagoniști devin reprezentanții a două națiuni în conflict. La rândul său filmul nu devine o melodramă căci Radev reuşeşte deopotrivă să creeze o atmosferă de melancolie (inclusiv prin utilizarea melodiei „Tamo daleko"/„Acolo departe" cântată de prizonierii sârbi, dar care a fost cântată şi în realitate în timpul refugiului din Corfu al armatei sârbe în 1915) şi să dea autenticitate personajelor. Pierre de Greville, deşi un personaj secundar, este un sceptic intelectual care aminteşte de eroii din *Marea iluzie/ Le Grand illusion* (1937) a lui Jean Renoir. El este cel care în final dă glas durerii pe care Liza nu o poate arăta. În schimb, *Ultimele dorințe/ Posledni jelania* (1983) al lui Ranghel Vălceanov, deşi se referă la luptele din Balcani în primul război mondial, este o satiră în care un armistițiu imaginar prilejuieşte câtorva familii regale organizarea unei partide golf dar care încheie cu o încercare de atentat. Acțiunea anticipează întrucâtva pe cea din *Manifesto* (1988, SUA, R: Duşan Makavejev, vezi **II. 3. Complexul lui Eneas sau balcanicii şi-au dat concursul**).

Ca şi alte filme greceşti precum *Familie dezrădăcinată/ Xerizomeni ghenia* (1968, R: Apostolos Tegopoulos), *Rembetiko* (1983, R: Costas Ferris) sau *Trilogia I: Pajiştea plângerii/ Trilogia I: To Livadi pou dakryzei* (2004, R: Theo Anghelopoulos), *Miresele/ Nyfes* (2004, R: Pantelis Voulgaris) nu înfățişează războiul greco-turc din 1919-1922, ci consecințele acestuia. Fotograful american Norman Harris (Damian Lewis) se întoarce din Asia Mică la New York. Călătoreşte pe un vas împreună cu şapte sute de femei din Rusia, Grecia şi Turcia care urmează să se căsătorească în America în urma unor aranjamente prin corespondență. Norman se simte atras de aceste femei care îşi părăsesc locurile natale pentru totdeauna fără a şti ce le aşteaptă şi mai ales de Niki (Victoria Haralabidou), o croitoreasă din Smirna care pleacă la Chicago pentru a se căsători în locul surorii ei, care nu s-a putut adapta şi s-a întors. Norman, dezamăgit de respingerea fotografiilor sale de război, începe să fotografieze femeile de la clasa a treia şi se îndrăgosteşte de Niki. Ea ştie engleză iar Norman o recomandă pentru a coase alte costume dansatoarelor, astfel încât interacțiunea unor călători de la cele două clase este mai bine motivată decât în *Titanic*. Acțiunile proxeneteului georgian Karaboulat, care oferă călătorilor de la clasa întâi nopți de neuitat, a înşelat mai multe femei cu fotografia aceluiaşi logodnic şi care se bucură de complicitatea căpitanului, idila finului acestuia cu o rusoaică sau sinuciderea lui Haro complică acțiunea. Când vasul se apropie de America, Niki îi explică lui Norman că ea trebuie să se căsătorească aşa cum a promis căci altfel familia ei va fi dezonorată iar surorile ei nu se vor mai putea mărita. Când vasul acostează, Niki apare cu părul cărunt, ceea ce rezumă sugestiv o noapte chinuită, cei doi se sărută dar se vor despărți căci în definitiv fac parte din lumi diferite. Din epilog aflăm că figura lui Niki va ilustra un reportaj despre miresele prin poştă. Astfel melodrama a avut o secvență autoreferențială. Povestea de dragoste i-a asigurat succes de casă dar filmul a fost apreciat şi pentru construcția personajelor şi reconstituirea epocii (vezi şi **IV. 12. Miturile antice şi folclorul balcanic**).

După cum am arătat anterior (vezi **IV. 4. Al doilea gen local: filmul cu partizani**), al doilea război mondial a fost reflectat mai ales în filme cu partizani. Întrucât croații, bulgarii şi albanezii au luptat la un moment dat de partea Axei iar macedonenii din cadrul ELAS nu s-au predat autorităților greceşti, evident, o parte dintre aceste filme au reflectat şi conflictele etnice sârbo-croate (*Kozara* (1963, R: Veljko Bulajić), greco-bulgare (*Ceata de viteji/ Oi Ghenaioi tou Vorra*, 1970, R: Kostas Karaiannis), macedoneano-albaneze (*Sub acelaşi cer/ Pod isto nebo*, 1964, Iugoslavia, R: Miomir Stamenković şi Ljubişa Gheorghievski), bulgaro-macedonene (*Partea macedoneană a iadului/ Makedonskiot del ot pekolot*, 1971, Iugoslavia, R: Vatroslav Mimica, *Împuşcătura/ Istrel*, 1972, Iugoslavia, R: Branko Gapo) şi greco-macedonene (*Calul roşu/ Ţrvenijot kon* (1981, Iugoslavia, R: Stole Popov, *Sămânță neagră/ Črno seme* (1971, Iugoslavia, R: Kiril Cenevski).

În filmul lui Lordan Zafranović *Ocupația în 26 de imagini/ Okupacija u 26 slika* (1978, Iugoslavia) izbucnirea războiului desparte trei prieteni din Dubrovnik: croatul Niko (Frano Lasić), italianul Toni (Milan Strljić) şi evreul Miho (Ivan Klemenc). În primăvara anului 1941 escapadele lor iau sfârşit căci Toni aderă la mişcarea fascistă, Niko devine membru al rezistenței iar Miho devine partizan după ce supraviețuieşte masacrului dintr-un autobuz cu prizonieri. Scena masacrului din autobuz este

cea mai violentă din cinematografia iugoslavă. Prizonierii din autobuz, sârbi, comuniști și evrei sunt uciși prin cele mai oribile metode: tatăl lui Miho e decapitat, alți câțiva prizonieri sunt uciși cu barosul, unui preot ortodox îi este tăiată limba iar unei femei îi este tăiat un sfârc. La rândul său, France Stiglić realizează în *Al nouălea cerc/ Deveti krug* (1960, Iugoslavia) o dramă puternică în care o poveste de dragoste comprimă esența tragediei din al doilea război mondial și reconstituie veridic situația politică din Croația anilor `40. Pentru a salva fiica unor prieteni de familie evrei, studentul Ivo (interpretat de Boris Dvornik) acceptă să se căsătorească cu Ruth (Dușica Zegarac). El continuă să se întâlnească cu iubita sa și se împacă cu greu cu ideea de a locui cu o străină. În timpul unui raid aerian, nemaisuportând izolarea, Ruth se plimbă pe străzile pustii ale Zagrebului și se dă în leagăn într-un parc. Dându-și seama că o iubește, Ivo începe să o caute și decide să intre în lagărul de concentrare în sectorul (numit „al nouălea cerc", care dă titlul filmului) unde sunt internate evreice pentru a fi utilizate ca prostituate de către

Scenă din *Al nouălea cerc*

ustași și militarii Axei. Reușește să intre dar Ruth e prea slăbită pentru a putea sări gardul de sârmă ghimpată. Cei doi mor electrocutați ținându-se de mână. Nominalizările la marele premiu de la Cannes (1960) și Oscar pentru film străin (1961) confirmă faptul că povestea de dragoste a lui Stiglić a reușit să redea imaginea celui al doilea război mondial mai convingător decât filmele cu scene de luptă.

Conflictele etnice din Iugoslavia au făcut obiectul mai multor filme care au devenit celebre. Unele dintre acestea le-am analizat în altă parte: filmele lui Emir Kusturica *Bufetul Titanic* (1979, Iugoslavia), *Underground/ Podzemlje* (1995, Franța-

Iugoslavia-Germania-Ungaria) şi *Viața e un miracol/ Život je čudo/ La Vie est un miracle!* (2004, Serbia-Muntenegru-Franța) în **IV. 11. Kusturica şi vitalitatea**, ca şi *Go West* (2005, Bosnia şi Herțegovina, R: Ahmed Imamović) şi *Butoiul cu praf de puşcă/ Bure baruta* (1998, Iugoslavia-R.Macedonia-Franța-Grecia-Turcia, R: Goran Paskaljević) în **II. 6. Reprezentări bulgare şi sârbe** sau *Privirea lui Ulise/ To Vlemma tou Odyssea* (1995, Germania-M.Britanie-Grecia-Franța-Italia, R: Theo Anghelopulos) în **IV. 8. Anghelopoulos sau călătoria în istoria recentă**.

În *Satele frumoase ard frumos/ Lepa selo lepo gore* (1996) regizorul Srdjan Dragojević porneşte de la un caz real, o luptă din timpul conflictului bosniac între sârbi şi bosniaci într-un tunel neterminat dintre Belgrad şi Zagreb. Pentru a o reda, el inserează imagini din jurnale de actualități cu inaugurarea lucrărilor la tunel în 1971, când a fost considerat un simbol al prieteniei, şi scene de luptă reale. Mai multe secvențe în flashback reconstituie povestea din perspectiva lui Milan, internat în spital. Pe când erau copii, bosniacul Halil (Nikola Pejaković) şi sârbul Milan (Dragan Bjelogrić) nu îndrăzneau să intre în tunel căci credeau că acolo sălăşuia un căpcăun. Apoi cei doi prieteni au devenit parteneri într-un atelier de reparații auto dar după ce mama sa a fost ucisă de bosnieci, pe Milan l-a copleşit ura. Doisprezece ani mai târziu, după o ambuscadă, Milan împreună cu detaşamentul său se refugiază în tunel, în timp ce Halil şi oamenii săi aşteaptă ca sârbii să rămână fără apă. Împreună cu cei şapte sârbi blocați în tunel ajunge şi o americancă reporter de televiziune, situație pe care un soldat o numeşte „Albă ca Zăpada şi cei şapte pitici". Tensiunea, claustrofobia şi aşteptarea morții îi face şi pe ceilalți să-şi dezvăluie angoasa şi să-i reproşeze atitudinea SUA americancei, care nu înțelege nimic. De fapt, Dragoević dezvăluie atrocitățile războiului (imagini cu sate în flăcări, scena în care sârbii din tunel ajung să-şi bea urina) dar absurditatea acestuia reiese mai ales din scenele de comedie neagră care dau autenticitate filmului. Analizând filmele iugoslave de război, inclusiv filmul lui Srdjan Dragojević, Stephanie Baric conchide: „În timp ce *Slavița* întăreşte dorința de a coexista într-o națiune unificată pe baza unei experiențe comune în cel de-al doilea război mondial, *Satele frumoase ard frumos* portretizează pierderea dorinței de a coexista fiind diferit (adică etnicitatea), care distinge în relațiile comunitare. Important la aceste filme este felul cum ele au remodelat memoria fundamentală a unei națiuni prin reprezentarea trecutului pentru a promova schimbarea în prezent."[6]

Cercul perfect/ Savršeni krug/ Le Cercle parfait (1997, Bosnia şi Herțegovina-Franța, R: Ademir Kenović) este un film despre Sarajevo realizat chiar în timpul asediului oraşului, după scenariul lui Abdulah Sidran, colaboratorul lui Kusturica la primele fileme ale acestuia. Poetul alcoolic şi morbid Hamza (Mustafa Nadarević) rămâne în Sarajevo deşi soția şi fiica sa au plecat. Doi frați orfani dintr-un sat distrus, Adis (Almedin Leleta) şi surdo-mutul Kerim (Almir Podgorica), împreună cu câinele lor schilodit de bombardament, îşi găsesc refugiu în casa sa. Inițial Hamza consimte să-i ajute să-şi găsească o mătuşă dar pe parcurs cei doi dau un sens propriei sale existențe. Metafora din titlu se referă deopotrivă la exercițiul de relaxare a încheieturii pe care îl face Hamza când scrie şi la împodobirea crucii fratelui său de către Kerim. De fapt, chiar existența lui Hamza devine un cerc perfect căci el depăşeşte şi experiența morții. Îmbinarea de stil documentar şi de alegorie pe care o utilizează Kenović este în general inspirată, mai puțin o scenă onirică care constituie o antiteză forțată. Ca şi Kenović, Goran Paskaljević nu redă lupte, ci consecințele conflictelor din fosta Iugoslavie în filme precum *Butoiul cu praf de puşcă/ Bure baruta* (1998, Iugoslavia-R.Macedonia-Franța-Grecia-Turcia, vezi **II. 6. Reprezentări bulgare şi sârbe**) şi *Visul unei nopți de iarnă/ San zimske noci* (2004). În cel de-al doilea film regizorul ne propune o poveste de dragoste într-o lume nebună. Lazar se întoarce acasă după încorporarea forțată şi închisoare după zece ani şi descoperă că mama lui a murit, casa a fost jefuită de vecini şi în ea s-a instalat Jasna, o refugiată din Bosnia, şi fiica ei autistă, Jovana. Lazar se îndrăgosteşte de Jasna şi speră chiar că Jovana se va face bine. Se poate conchide că prin ecolalia Jovanei, Paskaljević realizează o metaforă sugestivă a repetiției violențelor absurde prin care a trecut Serbia.

Filmul lui Milcio Mancevski *Înainte de ploaie/ Before the Rain/ Pred dojdot* (1995, M.Britanie-Franța-R.Macedonia) a obținut Leul de Aur la Veneția şi a fost nominalizat la Oscar pentru mai bun film străin. Poveştile paralele unui unchi (în flashback) şi a unui nepot se unesc în deznodământ. Primul este un fotograf de război în Balcani, stabilit la Londra dar întors în țara natală, iar celălalt un călugăr novice, care încearcă să salveze o albaneză bănuită de crimă. Acțiunea are loc pe fondul izbucnirii unui conflict etnico-religios între macedonenii ortodocşi şi albanezii musulmani, anticipând conflictele armate reale

din Kosovo (1996) şi Macedonia (2001). În final unchiul încearcă la rândul său să o salveze pe fata albaneză dar este împuşcat. Mancevski redă imaginea unei Macedonii arhaice, cu peisaje magnifice şi secvenţe pitoreşti care includ măgari, o stână, inclusiv cu o oaie care fată, frunze de tutun puse la uscat sau o tradiţională înmormântare cu bocitoare. Imaginile sunt susţinute de muzica formaţiei Anastasia, care combină ca şi Bregović sau Vanghelis motive balcanice tradiţionale cu sonorităţi moderne. În acest film sunetul cimpoiului are un timbru de neuitat. Pe de altă parte Mancevski reia cu ingeniozitate motivul literar şi filmic macedonean al emigrantului. Fotograful este traumatizat de faptul că la un moment dat şi-a dat seama că prezenţa sa pe front ca fotograf al unei mari agenţii internaţionale a stimulat o bandă războinică să chinuie şi să lichideze prizonierii pentru a-şi arăta curajul. Fotograful ajuns la Londra refuză să se mai întoarcă pe front şi speră că-şi va reveni în paşnica sa ţară natală. Dar chiar la Londra, alături de clienţii britanici ai unui restaurant, este martor al unor violenţe despre care cineva crede la un moment dat că se datorează unor nord-irlandezi. Mancevski sugerează astfel că violenţa nu este prezentă doar în înapoiaţii Balcani. Există şi alte scene memorabile, ba chiar simbolice. Astfel, scena în care novicele încearcă să-i ceară starețului voie să-i acorde adăpost în mănăstire fugarei albaneze iar călugării bătrâni continuă să se roage monoton pretinzând că nu aud, este simbolică pentru pasivitatea bisericii ortodoxe în timpul stăpânirilor, fie turcească, fie comunistă. O altă scenă memorabilă este una în care violenţa scenei filmate sugerează o violenţă şi mai mare, astfel încât este extrem de impresionantă: un grup de copii se joacă cu broaşte ţestoase cărora le pun pe carapace bucăţi de lemn încât acestea par tancuri dotate cu tunuri şi apoi le aruncă în foc. Chiar şi culesul roşiilor de către călugări evocă un paradis pierdut căci în sârbă şi croată ele se numesc „paradajz", respectiv „rajčica", adică „fructele raiului". Titlul simbolic devine descifrabil în ultima scenă, pământul crăpat şi ars de soare, dar şi pătat de sânge este spălat de o ploaie izbăvitoare.

Cum a început războiul pe insula mea/ Kako je poceo rat na mom otoku (1996, Croaţia, R: Vinko Breşan) reia motivul războiului pe o insulă din Mediterana (*Căderea Italiei/ Pad Italije*, 1981, R: Lordan Zafranovic, *Mediterraneo*, 1991, Italia, R: Gabriele Salvatores) iar Breşan însuşi va localiza din nou pe o insulă înscenarea învierii lui Tito în comedia *Fantoma mareşalului Tito/ Marşal* (1999, Croaţia). *Cum a început războiul pe insula mea* este o comedie neagră bazată parţial pe evenimente reale din septembrie 1991, după proclamarea independenţei Croaţiei. Maiorul Aleksa Miloslavljević, comandantul unei garnizoane iugoslave de pe o insulă, somat de croaţi să se predea, ameninţă că va arunca în aer depozitul de muniţie. Tatăl unui recrut croat din subordinea lui Miloslavljević reuşeşte să rezolve tensiunea dându-se drept un general iugoslav. Dacă luăm în consideraţie exemplele timpurii ale lui Stiglić şi Zafranović putem conchide că în Croaţia există chiar o tradiţie a filmului inspirat de conflictele etnice.

No Man 's Land (2001, Slovenia-Franţa-M.Britanie-Belgia) în regia bosniacului Danis Tanović a obţinut premiul pentru scenariu la Cannes şi Ocarul pentru cel mai bun film străin (devansând *Amelie*). Filmul dezvăluie un episod tragic din războiul civil bosniac dar care are, binînţeles, o semnificaţie mai largă. După un schimb de focuri între o patrulă a sârbilor bosnieci şi una bosniacă doi soldaţi răniţi, unul bosniac şi unul sârb, ajung imobilizaţi într-un câmp minat. După ce îşi arată ura prin înjurături ei ajung să se accepte pentru a putea scăpa deoarece descoperiseră că lângă ei zăcea un alt bosniac imobilizat pe o mină. Este nu numai concluzia filmului dar chiar a recentelor conflicte balcanice. Oamenii trebuie să-şi depăşească durerea şi chiar ura pentru a putea trăi mai departe în pace. Dar meritele artistice ale lui Tanović reies şi dintr-un umor, tipic balcanic (vezi şi la Cacoyannis sau Kusturica), care este utilizat cu succes chiar în momente dramatice. Astfel, cei doi soldaţi inamici ajung pe rând ca unul să îl ia pe celălalt prizonier dar, în condiţiile în care ei sunt singuri, a păzi pe celălalt devine un chin căci prizonierul poate dormi, în timp ce paznicul e nevoit să vegheze. Este o situaţie care apare anterior în *Iad în Pacific/ Hell in the Pacific* (SUA, 1968, R. John Boorman), în care Toshiro Mifune şi Lee Marvin se luptă pe o insulă pustie, sau în cel mai mare succes de box-office în anii `80 al unui film străin în SUA, *Nebunia zeilor/ Gods Must Be Crazy* (1981, Botswana, R. Jamie Uys) unde la un moment dat un soldat sud-african ia prizonier un luptător de gherilă SWAPO dar rolurile se schimbă de câteva ori căci cei doi sunt izolaţi în deşertul namibian. Alte scene comice dar cu intenţii satirice sunt acelea în care Tanović imaginează felul cum căştile albastre (numiţi de bosnieci la un moment dat „ştrumfi" datorită culorii căştilor dar şi unei naivităţi întâlnite doar în desenele animate)

încearcă să rezolve situația cu bosniacul blocat pe mină. Un colonel primeşte vestea la telefon tocmai când îşi mângâia secretara pe birou. Sunt trimişi experții în deminare, un german şi un francez, care nu găsesc o limbă comună de comunicare, pentru ca apoi sârbii să nu înțeleagă ce vor, tot datorită unei bariere lingvistice. În cele din urmă, neputând rezolva situația şi urmăriți de o echipă de filmare, militarii KFOR pretind că îl salvează pe bosniacul întins pe mină înfăşurând un mort în pături, abandondând de fapt pe cel aflat în pericol. Între timp, celălalt bosniac îl împuşcă pe sârb în fața reprezentanților KFOR, care la rândul lor îl omoară pe singurul care ar mai fi putut spune adevărul despre farsa tragică. Este poate semnificativ că filmul nu a obținut marele premiu la Cannes, din cauza lui *Amelie* sau poate din cauza satirizării UE, dar a primit în schimb Oscarul pentru film străin. La un moment dat în film un american spune că nu poți fi neutru într-un asemenea război, în timp ce europenii au pretins că au fost neutri. Într-un interviu după primirea Oscarului Tanović a reiterat ideea imposibilității de a fi neutru.

Kukumi (Kosovo, 2005, R: Isa Qosja), primul fim albanez din Kosovo după 1989, este o dramă alegorică în care un azil de retardați semnifică haosul care a urmat luptelor. În primele zile după intrarea trupelor NATO în teritoriu angajații azilului îşi părăsesc posturile iar internații au posibilitatea acum să fie liberi şi să-şi îndeplinească aspirațiile lor. Dar intră în contact cu realitatea de afară, în care nu se pot integra. Kukumi, un vagabond cu suflet sensibil care cântă din flaut în momentele de depresie şi Hasan, rămas orfan după ce părinții i-au murit în război, sunt îndrăgostiți de Mara, la rândul ei culeasă de azil de pe străzi. Ei pleacă cu trenul în locurile unde au stat înainte de a fi internați dar sunt nevoiți să se întoarcă la azil căci nu pot accepta noua realitate de după război.

Filmul *Grbavica* (2005, Austria-Bosnia-Germania-Croația) al regizoarei bosniece Jasmina Zbanić a reprezentat debutul în lung-metraj al acesteia şi totodată laureatul cu Ursul de Aur la Berlin în 2006. Este o poveste despre impactul violurilor în timpul conflictul lui Bosnia-Herțegovina. Esma (interpretată de Mirjana Karanović), o mamă singură, trăieşte împreună cu fiica ei de 12 ani în cartierul Grbavica din Sarajevo. Ea participă cu reținere la terapia de grup într-un centru pentru femei căci principala ei preocupare o reprezintă subzistența şi de aceea tace la şedințe şi vine doar pentru a încasa ajutorul social. Neputând să se întrețină cu aceşti bani, Esma se angajează chelneriță în barul de noapte al unui gangster. Fiica ei băiețoasă Sara (Luna Mijović) începe să lase deoparte fotbalul şi se împrieteneşte cu un coleg de clasă Samir, de care o apropie faptul că şi el şi-a pierdut tatăl în război. Samir e surprins de faptul că Sara nu cunoaşte detalii despre moartea tatălui ei. Când Sara trebuie să plece într-o excursie, pentru a beneficia de o reducere, trebuie să dovedească faptul că tatăl i-a murit pe front. Esma pretinde că e greu de obținut certificatul căci trupul nu i-a fost găsit. Între timp, Esma a împrumutat bani pentru a achita întregul cost al excursiei. Când Sara află acest lucru iar colegii o ironizează, îi cere mamei să-i spună adevărul. Esma e nevoită să-i explice că a conceput-o în urma unui viol într-un lagăr. Filmul evoluează lent iar conflictul apare aproape din senin şi destul de târziu, dacă nu luăm în considerare şi scena în care fiica îşi vede mama condusă de colegul de serviciu Pelda, ale cărui avansuri Esma le respinge, dar fiica se teme că mama ar putea să o părăsească. În afara poveştii emoționante a filmului rețin atenția interpretarea excelentă a rolului Esmei de către Mirjana Karanović, cunoscută din roluri anterioare în *Tata în călătorie de serviciu* şi *Underground* ale lui Emir Kusturica.

Patrula/ Karaula (2006, Croația-Bosnia-Herțegovina-Slovenia, Serbia şi Muntenegru-R.Macedonia, R: Rajko Grlić) este prima coproducție după 1989 la care au participat toate fostele republic iugoslave. Este o tragicomedie care adaptează romanul „Nimic nu ne poate surprinde"/ „Nişta nas ne moje iznenaditi" din 2003 al scriitorului croat Ante Tomić şi îşi plasează acțiunea în 1989 dar poate fi interpretat ca o parodiere a conflictelor care au dus la destrămarea Iugoslaviei. Filmul începe ca o comedie în mediu cazon, într-o mică unitate la granița cu Albania, în care comandantul bosniac Safet Paşić (Emir Hadzihafisbegović) îşi tratează sifilisul şi îşi motivează absența de acasă prin pretinse mobilizări de trupe albaneze în zonă. În câteva zile lucrurile devin serioase şi finalul este tragic. Nu numai locotenentul va contribui la deznodământul tragic, ci şi rebelul recrut belgrădean Ljuba Paunović (Sergej Trifunović) sau prietenul său, liniştitul student croat la medicină Sinişa Siriscević (Toni Gojanović). În timpul deplasărilor sale pentru a procura antibiotice el se implică într-o aventură cu soția locotenentului. La rândul său, Paunović îşi bate joc din nou de locotenentul bețiv şi antipatic solicitând să meargă pe jos la mormântul lui Tito cu ocazia aniversării morții acestuia. Deşi locotenentul are rezerve, colonelul ia în serios solicitarea şi invită ziarişti şi o echipă de filmare

care să-l însoțească pe soldat pe drum. Îl cheamă la comandament pe Paunović unde acesta pretinde că locotenentul l-a persecutat şi l-a obligat să facă cererea. Pus într-o situație ridicolă, colonelul îl sună pe locotenent şi îi spune să nu-şi mai facă nici o iluzie în legătură cu cererea sa de transfer. Când Paunović e adus seara înapoi la unitate, cei doi se încaieră iar locotenentul este rănit mortal. Tulburați de întâmplare, recruții deschid focul asupra jeep-ului care se întoarce, crezând că sunt atacați de albanezi. Jeep-ul se întorsese la solicitarea soției locotenentului, îngrijorată că soțul ei se va răzbuna pe Sinişa, care îi promisese la plecare că îi va spune locotenentului despre legătura lor. Între morți Sinişa o va găsi şi pe Mirijana. Parodia din prima parte a filmului este amplificată de contrastul între delăsarea din unitate şi imaginile propagandistice de la televizor. La un moment dat soldații se opresc din patrulare ca să fumeze o țigară cu haşiş şi lasă câinele liber spunând că măcar el să păzească Iugoslavia. Sunt deopotrivă simbolice şi comice scenele în care Paşić află de la Siriscević că are sifilis, îl trimite pe acesta după medicamente şi apoi îşi adună soldații şi le spune că sunt consemnați în unitate din cauza situației excepționale. Când Paunović intervine şi se miră că albanezii mobilizează trupe în loc să alerge după femei, locotenentul face anunțul demagogic că şi el va rămâne în unitate. Pierderea sentimentului unității evocate la televizor cu ocazia comemorării lui Tito şi manifestarea evidentă a egoismului sunt ilustrate deopotrivă de comportamentul lui Paşić, Paunović şi Siriscević. Primul încearcă să-şi rezolve problema pe seama subordonaților, ba chiar atunci când o vede pe prostituata care l-a îmbolnăvit cu un coleg, nu îl previne şi îl înjură. Cel de-al doilea nu e atât de inocent pe cât părea căci profită de relația privilegiată cu comandantul şi îşi lasă camarazii să suporte consecințele minciunii comandantului. Paunović, la rândul său, îşi trădează prietenul căci îi serveşte comandantului în final şi vestea infidelității soției. Evident, şi faptul că Paşić, Paunović şi Siriscević sunt de etnii diferite poate fi interpretat simbolic, realizatorii filmului încercând să fie obiectivi şi prin acest detaliu. Deşi filmul are o intrigă ingenioasă şi câteva scene memorabile, ironia este uneori forțată iar personajele suferă din cauza insuficientei motivații a actelor lor, mai ales Mirijana care pare că înțelege de la început că relația nu va fi serioasă dar se implică total.

NOTE

1. Referiri anterioare la conflictele româno-bulgare apar izolat în scrieri ale lui I.L.Caragiale, Mircea Eliade şi, bineînțeles, la Petru Dumitriu.
2. Cuşa, Nicolae – *Aromânii (Macedonenii) în România*, Ed. Muntenia, Constanța, 1996, p.22 et passim.
3. Mai mulți critici străini nu au putut să înțeleagă conflictul militar la care se referă filmul. Caryn James (*Right vs. Realities in Romania, 1925* în *New York Times* 11/11/1994, www.movies2.nytimes.com/mem/movies/review.html?_r=1&title1= UNFORGETTABLE%20SUMMER%2c%20AN%20%28MOVIE%29&title2=&rever=CARYN%20JAMES&pdate=19941111&v_id=134211&oref=slogin) admite: „Nimeni nu poate să identifice bandiții dar ofițerii presupun că aceştia erau macedoneni, probabil de origine bulgară." Nici explicația conflictului dată de Lisa Neeson (*An Unforgettable Summer* în *Variety*, 5/20/1994, vezi www.variety.com/review/VE1117902742.html? categoryid=31&cs=1&p=0) nu este foarte clară: „Când soldați români sunt hărțuiți şi ucişi de către bandiți macedoneni rătăcitori, lui Dumitriu i se ordonă să replice prin executarea unui grup de localnici bulgari inofensivi care au grijă de grădina de legume a familiei." În sinopsisurile de pe site-urile www.rottentomatoes.com/m/unforgettable _summer/ şi www.movies.go.com/an-unforgettable-summer/ d799680/drama/ se menționează că Petre Dumitriu este un ofițer bulgar iar www.amazon.com/Unforgettable-SummerKristinScottThomas/dp/6303955819 plasează acțiunea în Bulgaria!
4. Fianu, Andriana – *„Pădurea spînzuraților de la roman la film", Cetatea literară* XII/ 1965/ no. 10 (04.03)
5. Grozev, Aleksandăr – *Kradetsat na praskovi* în *Cinema of the Balkans*, p.24.
6. Baric, Stephanie – *Yugoslav War Cinema: Shooting a Nation Which No Longer Exists*, Concordia University, Montreal, 2001, p. 99 (vezi www.collectionscanada.ca/ obj/s4/f2/dsk3/ftp04/ MQ64011.pdf).

10. Ţiganii şi amestecul etnic

Ţiganiada sau tabăra ţiganilor,
Poemation eroi-comico-satiric...
unde prin ţigani se înţeleg şi alţii

Ioan Budai – Deleanu

Stăpânirea îndelungată a imperiilor (bizantin, otoman, habsburgic/ austro-ungar) şi formarea târzie a statelor naţionale în Balcani au favorizat eterogenitatea populaţiilor. Pentru turci nu conta „naţionalitatea", ci confesiunea, astfel încât ei împărţeau supuşii în „drept-credincioşi" (musulmanii) şi „ghiauri". De aceea au existat creştini renegaţi în înalte slujbe imperiale iar aproape jumătate din marii viziri nu au fost turci, ci 27 albanezi iar 15 bosnieci dar şi greci, italieni, maghiari, armeni, bulgari, croaţi, sârbi, georgieni etc[1]. În secolul 17 a existat chiar o dinastie de mari viziri albanezi (Köprölu).

Regatul Ungar a încurajat prin diploma regelui Andrei II din 1224 colonizarea saşilor (mai ales germani din Saxonia şi Flandra) în Transilvania, ca şi a secuilor în secolele 12-14[2]. Saşii erau mai ales meşteşugari iar secuii (o populaţie pre-maghiară din Panonia, maghiarizată complet abia la jumătatea secolului 20) au fost aşezaţi în extremitatea de est a Transilvaniei pentru apărarea graniţei. La rândul său, Imperiul habsburgic a colonizat după 1712 Voievodina şi Banatul mai ales cu şvabi[3], vorbitori de limbă germană proveniţi din Germania şi Austria. În plus, diploma împăratului Leopold din 1690, mai ales după pacea de la Karlowitz (1699) care a consfiinţit anexarea Transilvaniei, ca şi a unor teritorii sârbe şi croate, a acordat până în secolul următor terenuri şi privilegii unor români şi sârbi în schimbul unor obligaţii militare, organizându-i în „regimente grănicereşti"[4] şi colonizându-i pe sârbi în Slavonia şi Kraina, la est şi vest de Croaţia actuală[5]. Această colonizare a sârbilor a avut consecinţe dramatice în conflictul din 1991 când Croaţia s-a desprins din federaţia iugoslavă dar sârbii din aceste zone s-au opus.

După cucerirea otomană, în secolele 15-17 au avut loc emigrări masive ale bulgarilor şi albanezilor în Ţările Române. Persecuţiile ruşilor lipoveni (ortodocşi de rit vechi) în propria ţară au dus la stabilirea acestora în Ţările Române la începutul secolului 18[6], la fel cum după 1918 rusinii (ruşii albi, susţinători ai ţarului) s-au stabilit într-un număr însemnat în Serbia şi Bulgaria.

Un rezultat al îndelungatei stăpâniri maghiare îl reprezintă şi existenţa a 1,6 milioane de maghiari în Transilvania, respectiv a 300.000 de maghiari în provincia Voievodina a Serbiei, ca şi a unui important de maghiari în Croaţia şi Slovenia. În 1930 în România era şi un număr important de etnici germani (saşi şi şvabi în număr de 613.000, adică 4,4 % din totalul locuitorilor) şi evrei (451.000, adică 3,16%)[7]. Conform recensământului din 1992 în România, pe lângă maghiari, mai este semnificativ doar numărul romilor (409.000, adică 1,8 %), în schimb numărul germanilor şi evreilor a scăzut drastic după emigraţii succesive începute încă din perioada comunistă. În schimb, germanii din Voievodina au fost expulzaţi după 1945, asemeni celor din Polonia şi Cehoslovacia.

Stăpânirea otomană a avut ca rezultat persistenţa azi a unui număr mic de turci în Serbia, Bosnia şi Herţegovina, R.Macedonia, Grecia[8], cu excepţia Bulgariei unde sunt numeroşi – 680.000, adică 8% din totalul locuitorilor. Pe de altă parte, în aceste ţări o parte din locuitorii creştini au trecut la islamism încă din Evul Mediu, astfel încât azi există etnici majoritari de religie islamică (valaades în Grecia, torbeşi în R.Macedonia, pomaci în Bulgaria, boşniaţi în Serbia, ca să nu mai amintim de

musulmanii din Bosnia). În anii `80 a izbucnit un conflict etnic în Bulgaria când autoritățile comuniste au încercat bulgarizarea minorității turce. El s-a soldat cu exodul unui mare număr de etnici turci. În Grecia, R.Macedonia, Albania şi Bulgaria mai sunt aromâni şi karakaceni (nomazi aromâni, din care o parte vorbitori de limbă greacă).

Albanezii reprezintă un procent de 19,8% din populația R.Macedonia şi sunt majoritari în fostul sangeac Novi Pazar (regiune de legătură între Serbia şi Muntenegru aflată până în 1912 sub stăpânire otomană) şi mai ales în provincia Kosovo (90%), loc unde s-au născut primele formațiuni statale sârbeşti şi unde se află încă Patriarhia de la Peci. Numărul mare al albanezilor şi revendicările acestora în aceste zone pot induce încă consecințe spectaculoase, inclusiv secesiuni de neimaginat în alte părți ale Europei: albanezii din R.Macedonia solicită statutul de a doua națiune constitutivă a statului, conflictele din zona Novi Pazar au favorizat secesiunea Muntenegrului, în timp ce Kosovo, deşi Serbia îl consideră un teritoriu inalienabil al său, şi-a proclamat unilateral independența pe 17 februarie 2008. La albanezi, pe lângă diferențierea dialectală (tosci în sudul Albaniei şi ghegi în nord, în Kosovo şi R.Macedonia) există şi o diferențiere confesională. În Albania musulmanii reprezintă 70%, ortodocşii 20% iar catolicii 10%. Catolicii şi musulmanii (ghegii) se află mai ales în nordul Albaniei. În Albania diferența confesională nu este importantă încă căci se resimt urmările politicii lui Enver Hoxha prin care Albania a devenit în 1967 primul stat ateu din lume. Albanezii ghegi sunt musulmani, deci şi în Kosovo şi R.Macedonia albanezii sunt aproape exclusiv musulmani. De aceea, când se vorbeşte despre religia islamică a albanezilor se au în vedere nu numai cei din Albania, ci numărul total de etnici albanezi, incluzându-i pe cei din Kosovo, Novi Pazar, Muntenegru şi R.Macedonia.

Evreii sunt atestați în Țările Române începând din secolul 14 dar cei mai mulți s-au stabilit în România în secolul 19 şi mai ales după 1878, în urma unor prevederi speciale ale Congresului de la Berlin. O altă comunitate evreiască importantă din Balcani a fost cea a evreilor sefarzi din Salonic, în mare parte veniți din Spania după 1492, în urma persecuțiilor la care au fost supuşi acolo. În timpul stăpânirii otomane, până în 1912, ei reprezentau majoritatea populației din Salonic şi nu grecii, turcii sau bulgarii, însă în timpul celui de-al doilea război mondial 60.000 au fost deportați şi internați în lagărele din Polonia, astfel încât în prezent oraşul nu mai are populație evreiască.

Deşi nu sunt în număr semnificativ în Balcani, trebuie menționați armenii şi kurzii, două populații importante în Turcia, chiar dacă primii nu mai sunt într-un număr semnificativ. După deportările masive din 1915-1917, în care se estimează că peste o jumătate de milion de armeni au pierit, cea mai mare parte a armenilor supraviețuitori s-a stabilit în alte țări. Se estimează că numărul total al kurzilor este de 30 de milioane, din care în Turcia trăiesc aproape jumătate.

Pentru prima dată în Europa romii sunt atestați în Imperiul Bizantin în anul 1050. Cronica anonimă de la Athos consemna lângă Salonic un neam rătăcitor numit „atsingaros" („impur, de neatins" în greacă). Deci denominația „țigan" provine din greacă. În schimb, „rom" este o autodesemnare în idomul romani şi înseamnă „bărbat". Pe lângă aceste nume a fost utilizată în Evul Mediu şi este încă folosită denumirea „eghiptiani" în bulgară sau „ghifți" („egipteni") în macedoneană şi sârbă. Se pare că romii s-au răspândit în Balcani mai întâi ca robi ai mănăstirilor şi meşteşugari. Îndeletnicirile disting în bună măsură romii şi dialectal. Există patru grupuri etno-lingvistice: cel al căldărarilor, al ursarilor, al carpaticilor (în Transilvania, Slovacia şi Cehia) şi kallo în Spania[9].

În Serbia sunt atestați „cingarje" în 1348. Prima menționare a romilor în Țările Române datează din 1385. Într-un hrisov domnitorul Dan I întăreşte posesiunile mănăstirii Tismana, inclusiv un sălaş cu 40 de robi țigani.[10] Astăzi romii sunt în număr însemnat nu numai în România, ci şi în celelalte țări balcanice. În România doar 3% (o parte din căldărari) mai sunt semi-nomazi, procent asemănător cu cel din țările occidentale.

Până la primele legi de emancipare, în 1844 în Moldova, respectiv până în 1847 în Țara Românească, țiganii au fost robi. De fapt, dezrobirea s-a încheiat în 1856 după decrete succesive şi alocarea unor fonduri pentru răscumpărare. În Austro-Ungaria dezrobirea țiganilor a avut loc în 1783 iar în Basarabia, aflată sub stăpânire țaristă, în 1861. În ianuarie 1941 generalul Ion Antonescu a hotărât deportarea țiganilor români în Transnistria. În urma acestui decret au fost duşi în Transnistria peste 100.000 de țigani, din care se estimează că s-au întors la sfârşitul războiului doar 30%.[11]

Faptul că populații minoritare precum evreii, ruşii lipoveni şi „sârbii" (de fapt bulgari) din România, aromânii sau țiganii nu au fost asimilate complet şi şi-au păstrat particularități ale modului specific de viață se explică şi prin specializarea economică căci până în epoca modernă primii au fost mai ales bijutieri şi cămătari, respectiv pescari, grădinari, păstori şi cărăuşi sau lăutari, spoitori şi aurari în cazul ultimilor. Țiganii se diferențiază şi azi de populația majoritară şi între ei după îndeletniciri. De la Viena până la Moscova țiganii au reprezentat şi o veritabilă castă a lăutarilor căci ei au deținut şi dețin încă monopolul acestei îndeletniciri în mai multe țări.

În ultimele decenii situația minorităților în țările balcanice s-a îmbunătățit. În schimb, în fosta Iugoslavie proclamarea noilor state a condus între 1991-2001 la nu mai puțin de patru conflicte etnice, inclusiv din cauza situației minorităților, respectiv a sârbilor, croaților şi albanezilor din componența noilor state (Vezi **I. 5. Un concept vechi de aproape 200 de ani acoperă o realitate de 2 milenii**). Dar şi în celelalte țări au existat şi mai persistă probleme. Astfel, în 2006 scriitorii turci Elif Shafak şi Orhan Pamuk au fost blamați în presă şi judecați pentru insultarea turcismului întrucât au făcut referiri la masacrele împotriva armenilor şi politica represivă față de kurzi. Grecia nu recunoaşte minorități naționale, ci numai religioase. Abia în 2006 parlamentul grec a adoptat un proiect pentru construirea unei geamii la Atena, prima după perioada otomană.

Primele filme cu țigani apar în 1911 în Serbia (*Nuntă țigănească/ Ciganska svadba*, documentar produs de Pathe, R: Louis Pitrolff de Beery), în 1922 în Grecia (*Țiganul din Atena/ I Tsingana tis Athinas*, R: Ahilleas Madras), în 1923 în România (*Țigăncuşa de la iatac*, film pierdut, România-Germania-Olanda, R: Alfred Halm, asistat de Jean Mihail, după nuvela omonimă de Radu Rosetti) şi tot în 1923 în Bulgaria (*Stânca fecioarei/ Momina skala*, R: Boris Grejov, vezi **IV. 2. Un gen bine adaptat: melodrama în Grecia şi Turcia**). *Țigăncuşa de la iatac*, realizat după nuvela semănătoristă omonimă de Radu Rosetti, este singura peliculă românească în care a jucat Elvira Popescu. Filmul este pierdut dar putem reconstitui în mare subiectul căci a adaptat pentru ecran nuvela omonimă a scriitorului Radu Rosetti. Este vorba despre „dragostea dintre un fecior de boier şi o fată de țigan, pe fundalul vieții moşierilor români la mijlocul secolului XIX, contrapusă mizeriei țiganilor de pe domeniile acestora."[12] În filmul lui Madras, produs şi filmat de ungurul Josep Hepp, un țigan cu sânge fierbinte, Yor (interpretat de Ahilleas Madras), se îndrăgosteşte de americanca Dolly (Frieda Poupelina). De dragul lui, ea adoptă modul de viață al țiganilor dar Smale, fosta amantă a lui Yor, este geloasă şi încearcă să-i omoare. Filmului i s-a adăugat sunet şi a rulat astfel chiar şi după al doilea război mondial.

Dacă adunăm filmele în care subiectele înfățişează aspecte ale vieții minorităților naționale cu cele în care apar personaje personaje secundare aparținând acestora constatăm că în total în filmele româneşti apar personaje aparținând unui număr de nouă minorități. Adesea subiectul îl constituie dragostea interetnică care conduce la complicații: a unui român cu o evreică (*Manasse*), cu o tătăroiacă (1982, *Pădurea nebună*, R: Nicolae Corjos), cu o unguroaică (*De bună voie şi nesilit de nimeni*, 1974, R: Maria Callas Dinescu), cu o țigancă (1923, *Țigăncuşa de la iatac*, R: Alfred Halm, 2003, *Azucena*, R: Mircea Mureşan) sau dintre unguri, şvabi şi români (*Dincolo de pod*). Există un film documentar din viața sârbilor din Banat realizat în 1983 (*Nuntă pe Valea Caraşovei*, R: Slavomir Popovici) iar în alte filme apar ca personaje: greci (*Porto franco*, vezi **II. 5. Cele două reprezentări româneşti ale Balcanilor**), bulgari (*O vară de neuitat*, vezi **IV. 9. Conflictele interetnice**), lipoveni (*Dreptate în lanțuri*, 1983, R: Dan Piță, vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**), turci (*Faleze de nisip*, 1983, R: Dan Piță, vezi **IV. 7. Dictaturile**). Țiganii şi viața acestora au reprezentat adesea o sursă de inspirație pentru scriitorii şi pictorii români începând din secolul 19[13] astfel încât în mod firesc ei au devenit şi personaje cinematografice. Cel mai adesea țiganii au un rol decorativ precum dansatoarea sau personajele interpretate de Draga Olteanu-Matei şi Jean Constantin în *Haiducii lui Şapte Cai*, ca şi în alte filme cu haiduci (vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**); în cele polițiste ale lui Sergiu Nicolaescu, unde Jean Constantin interpretează cu umor un acelaşi rol practic, de hoț mărunt şi informator, fie că e numit Floacă (1973, *Ultimul cartuş*) sau Limbă, care îl adăposteşte pe comisarul Moldovan în cartierul său rău-famat Plumbuita (1974, *Un comisar acuză*). În *Acțiunea Autobuzul* (1977, R: Virgil Calotescu) apar din nou ambii actori în roluri de țigani, însoțiți de puradei iar Draga Olteanu-Matei poartă chiar o fustă înflorată.

Adaptând romanul „Mara" (1894) de Ioan Slavici, regizorul Mircea Veroiu realizează în *Dincolo de pod* (1975) o veritabilă frescă a unei Transilvanii multietnice la jumătatea secolului 19. Persida (Maria Ploae), fiica precupeței văduve Mara (Leopoldina Bălănuță), se căsătorește pe ascuns cu Hans Huber (Andrei Finți), fiul unui măcelar șvab. Abia când se naște copilul cuplului, părinții acceptă căsătoria însă bătrânul Huber este ucis de către Bandi, fiul său nelegitim provenit din relația cu o slujnică unguroaică. Însă povestea cuplului interetnic constituie doar canavaua pe care filmul, ca și romanul, reconstituie transformarea vieții patriarhale a Transilvaniei. În acest sens nu numai căsătoria interetnică sau revolta fiului Marei dar chiar și îmbogățirea prin activități negustorești a unei văduve române precum Mara constituie un simbol al noilor vremuri în care se emancipează și românii iar capitalismul pătrunde și în lumea rurală. O confirmă și transformarea inocentei Persida într-o ființă hotărâtă asemenea mamei ei după ce se confruntă cu neacceptarea și apoi dificultățile căsătoriei.

Pădurea nebună, care adaptează romanul omonim de Zaharia Stancu (1963), reia personajul din *Prin cenușa imperiului* (1975, R: Andrei Blaier). În anii primii ani de după primul război mondial Darie (interpretat aici de Florin Zamfirescu) este elev de liceu într-un oraș de provincie din Câmpia Dunării. Pe fondul mișcărilor revendicative ale muncitorilor din oraș și în paralel cu primele sale încercări literare el trăiește două legături de dragoste cu Valentina (Valeria Sitaru) și Despa (Catrinel

Scenă din *Pădurea nebună*

Dumitrescu). Dând meditații ciudatei Despa și plimbându-se cu Valentina în „Pădurea nebună" de la marginea orașului el își amintește scenele de dragoste cu tătăroaica Uruma (Gabriela Cuc) pe malul mării. Prin această juxtapunere a diferitelor tipuri feminine, Uruma devine un simbol al exotismului, al unei libertăți rareori atinse, într-un peisaj paradisiac.

După 1990 reține atenția comedia *Trenul vieții/ Train de vie* (1998, Franța-Belgia-Olanda-Israel-România, R: Radu Mihăileanu). Aflând despre ororile din Germania nazistă o comunitate de evrei din România își înscenează propria deportare la sugestia nebunului satului. Călătoresc astfel unii în uniforme germane iar ceilalți ca prizonieri până când sunt opriți de șeful unui convoi cu țigani deportați. Unul dintre țigani este recunoscut și se dovedește că și aceștia încercau să evite să cadă în mâinile germanilor. Muzica lui Goran Bregović și dansurile țigănești contribuie la reușita filmului. Demn de interes este și documentarul *Blestemul ariciului* (România, 2004, R, I: Dumitru Budrală) care urmărește pe parcursul unui an o comunitate de romi băieși dintr-un cătun de munte din județul Alba. Ei confecționează mături, coșuri, linguri și alte obiecte din lemn luându-și materialul necesar din pădure în mod ilegal și de aceea se expun amenzilor și închisorii dar vânzarea acestor artefacte este singura lor sursă de trai. Cătunul are o vechime de 250 de ani și are 1.600 de locuitori în 420 de familii. Sărăcia este extremă căci posedă puține animale și doar două cișmele încât sunt nevoiți să petreacă câteva ore pentru a lua apă. Interlocutorii autorului sunt șase țigani buni de gură, pe rând uimitori de spontani sau posesori ai unei înțelepciuni provenite din tradiție. Drumul spre alte sate unde intenționează să vândă măturile și coșurile prilejuiește un dialog aproape firesc. Un țigan mai bătrân povestește că în timpul lui Ceaușescu a fost condamnat la șase luni de închisoare pentru că a tăiat lemne din pădure ilegal și atunci când s-a întors, soția lui trăia cu un alt bărbat. El explică cu seninătate că a iertat-o și a primit-o înapoi căci e mama copiilor săi. Râsul celor două femei din grup nu îl contrariază, ci îl stimulează să povestească mai departe pentru a le amuza. Tot pe drum, unul dintre țigani le amintește de faptul că Dumnezeu a hrănit 5.000 de oameni cu șapte pâini. Tăind nuiele în pădure unul explică: „Eu vreu să mânc o pită cu sudoarea feței". Nu dorește să aibă bani nemunciți precum alți țigani bișnițari care au făcut averi înșelând oamenii cu inele de aramă pe care le-au vândut pretinzând că sunt de aur. Filmul constă într-o succesiune de interviuri cu oameni săraci și simpli dar a căror elocvență e uimitoare iar stângăciile de limbaj le sporesc farmecul. În afara construcției simple un alt defect al filmului îl constituie lungimea excesivă pentru un documentar, nu mai puțin de 103 minute.

În filmele bulgare regăsim povești de dragoste între indivizi aparținând unor etnii și religii diferite: o turcoaică și un bulgar în *Sub același cer/ Pod edno nebe* (2003, Bulgaria, R: Krasimir Krumov, *Ochi furați/ Otkradnati oci* (2005, Bulgaria-Turcia, regia Radoslav Spasov), o țigancă care stârnește pasiunea unui bulgar, a unui turc și a unui francez în *Rândunica neagră/ Cernata liastovița* (1997, Bulgaria-Franța, R: Gheorghi Diulgherov) și chiar a unui ofițer german pentru o evreică în timpul celui de-al doilea război mondial în *Stele/ Sterne/ Zvezdi* (1959, RDGermană-Bulgaria, R: Konrad Wolf). Apar și mediile cu populație amestecată precum în *După sfârșitul lumii/ Sled kraia na sveta* (1998, R: Ivan Nicev), *Vizitați de Dumnezeu/ Poseteni ot gospoda/ Même Dieu est venu nous voir* (2001, Bulgaria-Franța, R: Petăr Popzlatev), *Sub același cer/ Pod edno nebe* (2003, Bulgaria, R: Krasimir Krumov) sau documentarul *Kărdjali, chipuri din peisaj/ Kărdjali: Lița ot peizaja* (2001, R: Antoni Doncev) dar în filmele realizate după 1990 este reflectat și fenomenul bulgarizării forțate din anii `80: *Arzi, arzi, focule mic!/ Gori, gori, ogănce* (1994, R: Rumiana Petkova, *Improvizația/ Improvizațiata* (2001, Bulgaria, R: Rumiana Petkova, documentar) și *Ochi furați/ Otkradnati oci* (2005, Bulgaria-Turcia, R: Radosolav Spasov). *Sub același cer/ Pod edno nebe* nu este doar o dramă a emigrației și unei familii afectate de aceasta, ci și a părăsirii satelor sau a turcilor din sudul Bulgariei. Rufie (Marta Kondova), de 15 ani, locuiește cu bunica (Leontina Arditi) într-un sat de munte din sudul Bulgariei. Tatăl ei, Hairedin (Rumen Traikov) a plecat la lucru în Turcia căci era șomer. Fata nu are nici o veste despre el de 3 ani. Chiar și rudele apropiate îi spun că a uitat-o. Se străduiește să facă rost de bani pentru a plăti călăuza pentru a trece granița ilegal și își taie părul pentru a părea băiat. La trecerea frontierei, întâlnindu-se cu un băiat (Plamen Dimitrov) însoțit de tatăl acestuia (Nikolai Urumov) se îndrăgostește dar păstrează taina identității ei reale. Hairedin se întoarce cu un grup de refugiați. Cele două grupuri trec unul pe lângă altul. În întuneric, în mod ironic, fiica și tatăl nu se recunosc.

Ochi furați/ Otkradnati oci este povestea unei iubiri imposibile între un bulgar şi o turcoaică pe fondul încercărilor de bulgarizare forțată din anii `80. Începutul filmului are un pronunțat caracter documentar căci include imagini cu traficul intens de la granița bulgaro-turcă iar din off se aude vocea lui Todor Jivkov care solicită Turciei să-şi deschidă granițele pentru bulgarii de etnice turcă care doresc să părăsească Bulgaria. Aiten coboară din automobil şi se întoarce în satul părăsit, unde doar bunicul ei mai rămăsese. Filmul utilizează apoi flashbackul pentru a reconstitui împrejurările care au dus la exod. Ivan (Valeri Iordanov) este unul din soldații care participă la campania de bulgarizare şi are sarcina de a păstra ştampilele pentru noile acte de identitate. Armata şterge numele turceşti de pe morminte, îi obligă pe turci să-şi serbeze noile date de naştere înregistrate la întâmplare şi le interzice sărbătorile musulmane. Ivan este fascinat de determinarea învățătoarei Aiten (Vesela Kazakova) care încearcă să fure şi să distrugă ştampilele şi forțează intrarea într-o moscheie închisă de autorități şi adăposteşte aici femeile şi copiii care încercau să blocheze drumul. Fiica lui Aiten se pierde în mulțime şi este ucisă de un tanc. Tocmai Ivan este cel care conducea tancul. El are un şoc în urma căruia îşi pierde memoria şi este internat într-o secție de psihiatrie, urmat apoi de Aiten. Încercând să obțină iertarea Aitenei, Ivan se stabileşte în satul părăsit unde numai Aiten şi bunicul ei mai locuiau. Aiten îşi învinge resentimentele şi cei doi rămân împreună. La un moment dat fratele lui Aiten, Halil, se întoartce din Turcia şi îi vede pe cei doi îndrăgostiți, ia puşca dar renunță să o folosească. Radoslav Spasov realizează o dramă convingătoare însă partea a doua a filmului constituie un epilog lungit prea mult iar soluția happy-end-ului este neconvingătoare. În plus, regizorul abuzează de simbolism. În mod ironic Ivan ajunge să participe la campania de bulgarizare datorită memoriei sale deosebite. Însă secvențele din spital în care Ivan desenează ochii fetiței şi ai lui Aiten sau cele finale cu casa lui Aiten şi a lui Ivan situată între moscheie şi biserică ca un simbol al unui final optimist sunt superflue. În plus, în rolul turcoaicei Aiten a fost distribuită o actriță bulgară, Vesela Kazakova, a cărei voce este uneori dublată atunci când vorbeşte turceşte.

Conducătorul aromân Gheorghe Mucitane apare în filmul istoric bulgar *Măsură pentru măsură/ Mera spored mera* (1981, R: Ghiorghi Diulgherov, vezi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**) însă abia un documentar realizat după 1990, *Acolo unde se odihnesc sufletele/ Kădeto duşite pocivat* (1997, Bulgaria-Grecia-R.Macedonia, R: Boian Papazov) reprezintă o reconstituire a vieții aromânilor nomazi (karakacenii). Sunt utilizate relatările unor bătrâni, dintre care o femeie povesteşte în timp ce coace pâine. Povestea distrugerii modului de viață tradițional când turmele au fost incluse în averea cooperativei este deosebit de emoționantă. Regizorul încearcă chiar să reconstituie momentul în care câinii au urcat singuri pe munte, obişnuiți să însoțească turmele primăvara.

Filmele greceşti au abordat rar problematica naționalităților. Filmele cu țigani sunt destul de convenționale. *Sânge țigănesc/ Tsinganiko ema* (1956, Grecia, R: Nikos Tsiforos, după opereta omonimă de Theofrastos Sakelaridis) este un musical melodramatic cu happy-end. În schimb, *Frații mei, păsări călătoare/ Adhelphia mou, alites, poulia* (1971, Grecia, R: Odysseas Kosteletos) este o dramă în mediu țigănesc în care rivalitatea în dragoste duce la un final tragic, la care se adaugă muzica țigănească, inclusiv vocea cântărețului Tolis Voskopoulos, care îl interpretează pe Vandar, eroul principal. Filmul redă obiceiurile dintr-o şatră cu ocazia morții bulibaşei şi alegerii fiului său ca nou conducător. În schimb, *Din zăpadă/ Ap to hioni* (1993, Grecia, R: Sotiris Goritsas) este o nu doar un road-movie, ci şi o dramă a emigranților. Ea este potențată de faptul că doi dintre emigranții în Grecia sunt etnici greci din Albania care vor avea dezamăgirea de a nu fi acceptați în țara în care sperau să trăiască mai bine. După căderea regimului comunist din Albania, Thomas şi Achilleas, doi bărbați de naționalitate greacă, trec granița ilegal în Grecia. Li se alătură Nikos, un băiat a cărui mamă a fost împuşcată de grănicerii albanezi. Reuşesc să ajungă ilegal în Insula Corfu şi apoi la Atena. Dificultățile călătoriei şi adaptării lor în altă țară lor devin simbolice, aşa cum reiese şi dintr-o replică din final a unuia dintre emigranți: „În Albania ne numeau greci, în Grecia suntem albanezi". Când Thomas moare într-un accident pe un şantier, Achilleas şi Nikos decid să se întoarcă în satul lor din Albania. Criticii au considerat că *Nopți de cristal/ Kristallines Nichtes* (1991, Grecia-Franța-Elveția, R: Tonia Marketaki) evocă între altele şi antisemitismul din Grecia deşi în primul rând este un film despre dragostea care învinge barierele timpului. Un mistic îi spune tinerei nemțoaice Isabella că iubitul ei ideal se va naşte în ziua în care ea se va mărita. Căsătorită cu un ofițer german şi aflată la Atena în timpul

Scenă din filmul *Din zăpadă*

ocupației, ea se îndrăgostește de un tânăr evreu care livrează gheață. Când acesta se căsătorește cu altă femeie, ea se sinucide și renaște ca Anna, care reușește să-l salveze pe Albert din mâinile naziștilor și alături de care va putea să-și continue dragostea după război. Tonia Marketaki utilizează istoria (inclusiv în titlu făcând aluzie la atacul naziștilor din 1938 împotriva evreilor din Viena) pentru a obține o combinație fascinantă cu misticismul și erotismul și totodată pentru a evoca antisemitismul.

Evident, în Iugoslavia au fost realizate multe filme despre amestecul etnic și minorități. Evreii apar în *Al nouălea cerc/ Deveti krug* (1960, Iugoslavia, R: France Stiglić) și *Ocupația în 26 de imagini/ Okupacija u 26 slika* (1978, Iugoslavia, R: Lordan Zafranović, pentru ambele vezi **IV. 9. Conflictele interetnice**), slovacii și românii în *Am întâlnit țigani fericiți/ Skupljaci perja* (1967, R: Aleksandar Petrović), aromânii în *Republica în flăcări/ Republikata vo plamen* (1969, R: Ljubișa Gheorghievski) și în documentarele *Cortul/ Tenda* (1955, R: Aco Petrovski) și *Ultimii nomazi/ Posledni nomadi* (1964, R: Branko Gapo), care prezintă viața karakacenilor, și *Kamera 300* (1958, R: Branko Ranitović), despre frații Manakia; maghiarii apar în *Granița/ Granica* (1990, R: Zoran Maširević), șvabii în *Teroare pe uliță/ Hitler iz naseg sokaka* (1975, Iugoslavia, R: Vladimir Tadej), rusinii (ruși albi) în *Tata în călătorie de serviciu/ Otac na službenom putu* (Nataşa, fetița pianistă bolnavă de hemofilie, fiica medicului Ljahov și prietena lui Sidran). Un element de noutate apare în filmele iugoslave cu țigani odată cu *Am întâlnit țigani fericiți*, perspectivă continuată de filmele lui Emir Kusturica *Vremea țiganilor* și *Pisică albă, pisică neagră* (vezi **IV. 11. Kusturica și vitalitatea**). Este vorba despre abandonarea atitudinii umanitar-paternaliste și înlocuirea ei cu perspectiva țiganilor înșiși.

Țiganca/ Ciganka (1953, R: Vojislav Nanović) reprezintă adaptarea pentru ecran a primei drame realiste din literatura sârbă, „Koştana" (1900) de Borislav Stanković. Elma Karlowa (Selma Karlovac), a cărei voce este dublată de cântăreața Zora Drempetić, interpretează aici rolul Koştanei, o cântăreață care suceşte capul bărbaților în Serbia sfârşitului de secol 19. Acest rol de Carmen balcanică este primul și ultimul al Elmei Karlowa înainte de a se stabili în Germania, deși ulterior va reveni în Iugoslavia pentru un film (vezi **II. 3. Complexul lui Eneas sau balcanicii şi-au dat concursul**). Ca și în nuvela lui Prosper Mérimée, deși eroina are o indiscutabilă tipicitate, nu trăiește într-un mediu țigănesc. Abia în documentarul *Dae* (1979) al lui Stole Popov, nominalizat la premiul Oscar, și *Am întâlnit țigani fericiți* mediul este pe de-a întregul țigănesc. Primul înfățișează într-o atmosferă baladescă ceremonialele de Sf. Gheorghe arhaice și încă vii într-o societate modernă ale țiganilor nomazi. Regizorul nu utilizează vreun comentariu din off, ci preferă să alăture muzicii imaginea cailor în galop ca o metaforă vizuală a sufletului rătăcitor și liber al țiganilor. Al doilea este povestea rivalității între Bora (Bekim Fehmiu) și Mirta (Velimir Bata Živojinović), doi negustori de fulgi de gâscă care cutreieră satele din Voievodina în anii `60. Pe lângă afaceri, cei doi și-o dispută pe Tisa (Gordana Jovanović). Tatăl fetei și Mirta o căsătoresc cu un băiat de 12 ani dar ea îl respinge. Mirta încearcă să o violeze dar ea se apără cu un cuțit și fuge. Bora o găsește și, cu ajutorul unui călugăr de la o mănăstire săracă cu care avea afaceri, se

căsătoreşte cu ea şi o aduce acasă alături de copii şi de soția mai în vârstă decât el. În lipsa lui, Tisa, dornică să ajungă cântăreață, ascultă sfatul cântăreței Lenka (interpetată de cântăreața Olivera Vučo) şi apoi al soției lui Bora şi se duce la Belgrad. Descoperă că fratele Lenkăi cânta pe străzi şi de aceea decide să se întoarcă, însă pe drum un şofer de camion încearcă să o violeze şi o bate. Între timp, Bora o caută şi îl ucide pe Mirta şi de aceea e nevoit să se ascundă. Filmul se încheie cu imaginea unui drum pustiu şi cu versurile cântecului – leit-motiv care sună acum ironic: „Am mers pe un drum lung şi am întâlnit țigani fericiți." Petrović reuşeşte să redea viața țiganilor cu mult realism, fiind primul care a abandonat romantismul de operetă, însă destinul eroilor săi rămâne spectaculos şi într-un mediu sordid. De asemenea, personajele sale sunt tipuri țigăneşti autentice, memorabile prin patos şi dorința de libertate. Se distinge Bora, un negustor dur şi fără scrupule dar totodată muieratic şi cartofor. Cu toate acestea există şi scene poetice bine realizate, la care contribuie din plin imaginea lui Tomislav Pinter, precum cea în care Bora aruncă din camion fulgii pe care îi obținuse negociind la sânge cu rudele unui fermier român care tocmai decedase. La miliție el explică că a aruncat fulgii pentru că zburau ca nişte păsări. Evident, tipurile umane şi unele scene precum cea în care Bora ascultă cântecele Lenkăi şi sparge paharul în mână, anticipează imagistica lui Kusturica. La fel, şi momentele comice precum cele în care Bora pierde la jocul de cărți televizorul şi apoi îl aduce înapoi. Petrović a fost primul care a avut şi curajul de a utiliza pe lângă actori consacrați şi țigani autentici precum Gordana Jovanović în rolul Tisei. *Am întâlnit țigani fericiți* rămâne poate cea mai reprezentativă creație aparținând mişcăriii Novi Film, care în contextul liberalizării vieții din Iugoslavia, a extins introspecția spre medii tabu până atunci şi, evident, a adus o perspectivă critică fără precedent.

Există şi un film în care deşi nu este vorba exclusiv despre țigani relatarea se face din perspectiva acestora. În *Cine cântă acolo?/ Ko to tamo peva* (1980, Iugoslavia), o comedie amară a lui Slobodan Sijan, după scenariul lui Duşan Kovacević, caracteristică pentru „cinematograful negru" acțiunea are loc în preziua ocupării Belgradului în timpul celui de-al doilea război mondial. Precum în *Diligența* lui John Ford, spectatorul ajunge să cunoască câte ceva din despre călătorii din autobuzul cu destinația Belgrad: un veteran de război, un simpatizant al naziştilor, un cântăreț de operă sclivisit, un învățător tuberculos, la care se adaugă pe drum un preot şi un cuplu în luna de miere. Călătoria se prelungeşte căci pe drum ei se confruntă cu dificultăți cauzate de spargerea unui cauciuc, traversarea unui pod şubred şi a unei porțiuni de drum pe care un țăran a arat-o, conflictul dintre două familii sau pierderea unui portofel. Povestea este narată din punctul de vedere a doi țigani lăutari, bătuți de ceilalți pasageri când s-a constatat dispariția portofelului, dar care sunt singurii care supraviețuiesc exploziei unei bombe ce pune capăt călătoriei şi rămân să cânte lângă rămăşițele autobuzului. Vechiul autobuz şi dificultatea călătăторiei anticipează într-un fel finalul. Războiul va pune brutal capăt preocupărilor mărunte ale personajelor.

Pe lângă *Am întâlnit țigani fericiți* mai pot fi menționate două filme iugoslave care redau veridic convieţuirea dintre naționalitățile din Voievodina în timpul şi imediat după cel de-al doilea război mondial. În *Teroare pe uliță/ Hitler iz naseg sokaka* (1975, R: Vladimir Tadej) într-un sat în timpul celui de-al doilea război mondial relațiile dintre sârbi şi şvabi continuă aproape ca înainte. Însă bețivul satului, Leksi, ajunge să poarte uniformă germană şi începe să-şi hărțuiască vecinii sârbi astfel încât aceştia se văd nevoiți să găsească o soluție ingenioasă pentru a scăpa de el dar să evite represaliile. În *Granița/ Granica* (1990, R: Zoran Maşirević), într-un sat după al doilea război mondial, dragostea dintre un sârb şi o unguroiacă învinge până la urmă reticențele familiilor. Trebuie adăugat că la realizarea filmului participă un coscenarist maghiar, Ferenc Deák, ca şi mai mulți actori maghiari din Iugoslavia.

În filmele macedonene apar pe lângă țigani şi albanezi. *Înainte de ploaie/ Before the Rain/ Pred dojdot* (1995, M.Britanie-Franța-R.Macedonia, R: Milcio Mancevski) l-am analizat deja (vezi **IV. 9. Conflictele interetnice**). În *Saga macedoneană/ Makedonska saga* (1993, R.Macedonia-Iugoslavia, R: Branko Gapo) avem de-a face cu o poveste de dragoste cu final tragic între învățătorul macedonean Damian şi albaneza Djamile într-un sat cu populație musulmană din vestul Macedoniei. Învățătorul ajunge respectat de țăranii albanezi, devine prieten cu fratele fetei dar nu poate trece de toate barierele vieții patriarhale. În *Dincolo de lac/ Preku ezeroto* (1997, R.Macedonia-Polonia, R: Antonio Mitrikeski) povestea lui Konstantin, un macedonean din Macedonia şi a iubitei lui Elena, macedoneancă din Albania, are un deznodământ fericit după deschiderea

O PRODUCȚIE A STUDIOURILOR AVALA FILM • SCENARIUL și REGIA: ALEKSANDAR PETROVIC
am întîlnit țigani fericiți
FILM DISTINS CU: MARELE PREMIU SPECIAL - CANNES 1967 • PREMIUL UNIUNII INTERNAȚIONALE A CRITICII CINEMATOGRAFICE - CANNES 1967 • MARELE PREMIU - POLA 1967

graniţelor în 1990. În 1948 cei doi se întâlnesc la Ohrid în Macedonia însă Albania îşi închide graniţele. El traversează lacul cu o barcă, este considerat spion în Albania şi internat în lagăr. Este eliberat, se stabileşte cu Elena la Tirana şi li se naşte o fiică. Când solicită să-şi revadă ţara natală este trimis din nou în lagăr iar când este eliberat, e deja bătrân. Îşi regăseşte soţia şi fiica deja matură şi, în sfârşit, reuşesc să se întoarcă la Ohrid, unde Elena şi Konstantin s-au cunoscut. Melodrama porneşte de la un fapt real şi a fost precedată de un documentar al aceluiaşi regizor despre acesta. Dialogurile sunt adesea sufocate de sentimentalism însă timbrul naiului din muzica lui Gheorghe Zamfir are un rol compensatoriu. În ultimul film al lui Stole Popov, *Gypsy Magic* (1997, R.Macedonia), titlul deconcertează. Avem de-a face cu mizeria unei familii de ţigani care scormonesc gunoaiele de la marginea oraşului pentru a valorifica deşeurile metalice şi conflictul între două clanuri care revendică groapa de gunoi. Doar visul de a ajunge în India al capului familiei, Taip (interpretat de Miki Manojlović), sprijinit de doctorul american de origine indiană Riju din trupele UNPROFOR, susţine parţial titlul. Pentru a-şi cumpăra un cal cu care să ajungă în India, Taip îşi declară bunica, mama şi copiii morţi şi îi sechestrează în casă pentru a obţine ajutorul de înmormântare. Evident, visul său nu se împlineşte căci Taip este omorât ca răzbunare pentru uciderea liderului clanului rival de către fiul său Fazli.

Destinul kurzilor din Turcia apare în filme ale lui Yilmaz Gűney şi mai recent într-un film al regizoarei Yesim Ustaoglu. Povestea filmului *Drumul/ Yol* (Turcia-Elveţia-Franţa-Germania, 1982, R: Yilmaz Gűney, Şerif Gören) este aproape la fel de fascinantă ca şi filmul. Yilmaz a coordonat producţia din închisoare dându-i indicaţii lui Gören, apoi după eliberare, a fost prezent la montaj. Călătoria pe care ne-o propune Gűney în acest film este de fapt în profunzimea Turciei anilor `80, o ţară cu un regim opresiv pentru kurzi şi cu tradiţii obtuze, căci aici acţionau nu numai represaliile împotriva civililor, barajele şi percheziţiile armatei, ci şi obscurantismul religios sau inegalitatea între sexe. Filmul nu constituie deci doar drumul spre casă a cinci deţinuţi de pe Insula Imrali care au obţinut o permisie de o săptămână, ci, prin intermediul flashbackului, şi o reconstituire a vieţii acestora, evident imaginile devenind şi elementele unei alegorii. Alegoria lui Gűney coexistă însă uimitor cu realismul. Pe lângă subiectul cutremurător, ilustraţia muzicală perfect adecvată şi montajul alert alternând cu imagini poetice bine motivate-amintiri şi vise – datorate lui Erdoğan Engin contribuie la un film memorabil. Păsările reprezintă un leit-motiv obsedant, fie că sunt pescăruşii care zboară deasupra insulei, canarul galben din colivia deţinutului Yusuf, corbii care planează deasupra hoitului unui cal sau porumbeii de deasupra satului kurd înconjurat de militari. Şi imaginile unor oraşe şi sate din estul Turciei transformă pitorescul oriental în elemente indispensabile înţelegerii filmului: vânzători şi cântăreţi ambulanţi, trenuri şi autobuze în care călătoresc înghesuiţi oameni alături de animale, cişmele unde oamenii beau apă dar se şi spală pe picioare, copii care se maturiezează forţat, fie că sunt martori la raiduri ale armatei, muncesc sau fumează pe stradă cu zâmbete şmechereşti, un potcovar, o femeie bocind, baclavale, covrigi purtaţi în tăvi pe cap, cărucioare cu legume trase de oameni, sărutarea mâinii şefului familiei inclusiv de către femei, spălarea în lighean, un tratament dentar empiric cu fier înroşit, o întâlnire în care logodnicii sunt urmaţi prin oraş de către surorile fetei etc. Istoriile personajelor sunt prezentate în secvenţe care alternează, sugerând şi astfel că este în definitiv vorba despre o aceeaşi poveste tristă despre îngrădirea libertăţii. Yusuf (interpretat de Tuncay Akça) e nevoit să se întoarcă căci şi-a pierdut permisul de călătorie. Este o ironie amară căci el îl pierduse după ce arătase camarazilor săi fotografia de pe el care îl nemulţumea căci i se părea că arată acolo ca un ucigaş. Seyt Ali (Tarik Akan) este îndemnat de rude, inclusiv ale soţiei, să răzbune onoarea familiei ucigându-şi soţia infidelă. Străbate o trecătoare cu zăpadă abundentă pentru a ajunge în satul unde Ziné (Şerif Sezer) fusese legată cu lanţuri de picioare în pivniţă timp de opt luni chiar de către proprii părinţi. Îşi ia soţia şi pleacă împreună cu fiul lor spre casa lui. În trecătoare soţia slăbită se prăbuşeşte în zăpadă iar el se decide să o ducă în spate. La spital constată că e prea târziu, Ziné a murit înghețată. Mevlat (Hikmet Çelik) se întoarce în satul său şi priveşte pe furiş cum armata distruge casele pentru a determina pe câţiva rebeli kurzi să se predea. Ömer (Necmettin Çobanoglu)se întoarce acasă fericit la logodnica sa, dar este dezamăgit să afle că familia i-a ales o altă soţie. Pleacă spunând că nu vrea să se căsătorească căci nu poate să lase o văduvă în urma sa. Mehmet Salih (Halil Ergün) este acuzat de moartea cumnatului său care îi ceruse să-l ajute să jefuiască un magazin de bijuterii însă el s-a speriat şi a plecat cu maşina,

astfel încât Aziz a fost împuşcat. Ajuns la Dyarbakir constată că soția lui, Emine (Meral Orhonsay), nu vrea să-l primească iar un frate al ei încearcă chiar să-l înjunghie. Se decide să-şi mărturisească laşitatea. Până la urmă Emine fuge cu copiii la el şi pleacă împreună. În tren cei doi încearcă să facă dragoste în closet dar ceilalți călători îi blesteamă şi îi lovesc. Deşi nu aveau acte de căsătorie şi ar fi trebuit să fie arestați, conductorul trenului îi eliberează convins de faptul că cei doi copii sunt ai lor. Este singura călătorie care se termină cu bine. Scenele din trecătoare sunt de-a dreptul antologice. Seyt înfruntă viscolul cu o broboadă înflorată înfăşurată peste şapcă. Broboada sugerează de la început vulnerabilitatea lui în fața stihiilor. Drumul prin zăpada înaltă este istovitor astfel încât calul se prăbuşeşte iar Seyt încearcă să-l facă să se ridice lovindu-l cu hamul, apoi e nevoit să-l împuşte. La întoarcere, Ziné se opreşte lângă leşul calului sfâşiat de lupi. Priveşte dinții dezgoliți ai calului, apoi se uită în sus dar pe cer se rotesc corbii. Se aud lupii urlând. Atunci ea se roagă lui Alah să-i dea putere. Perspectiva se mută astfel încât copilul priveşte în urmă şi îşi vede mama ca un punct pe zăpadă. El îşi anunță timid tatăl că mama a căzut. Seyt îşi aminteşte din nou avertismentul rudelor care i-au povestit despre o femeie care a înghețat în trecătoare de curând. Se întoarce şi o priveşte. „Picioarele, picioarele mele! Nu mă mai duc. Îmi pare rău, îmi pare rău." – spune femeia. El o ia în cârcă. „Nu lăsa fiarele să mă mănânce! Sunt gata să fiu sclava ta. Mâinile, nu îmi mai simt mâinile!." Ea îşi dă seama că va muri şi îi spune că este un om bun şi îşi aminteşte cât de frumos cânta el din fluier. Când Ziné îşi pierde cunoştința, el mai întâi îi strigă să se trezească, apoi o loveşte cu hamul ca pe cal. Abia drumul prin trecătoare şi consecințele lui rezolvă dilema lui Seyt Ali. El îi spusese în tren prietenului său Mehmet Salih că „într-un colț al inimii există milă, iar în celălalt ură", răspunsese ambiguu rudelor care îl îndemnau la crima reparatorie, se purtase aspru cu soția dar împrejurările dramatice prin care au trecut împreună în trecătoare dovedesc că a încercat să-i salveze viața, nu să o ucidă. În tren, întorcându-se la închisoare, îşi pipăie verigheta, apoi îşi pune mâinile pe față copleşit de durere. Este nu numai finalul ezitărilor lui, ci şi al filmului.

În *Călătorie spre soare/ Günese yolculuk* (1999, Turcia-Olanda-Germania, R: Yesim Ustaoglu) Mehmet (interpretat de Newroz Baz), un tânăr turc venit de la țară care lucrează la canalizarea Istanbulului, este luat drept un kurd, întemnițat şi schingiuit căci călătorea într-un autobuz alături de un terorist înarmat. În urma arestării, după o săptămână este concediat şi îşi pierde locuința. Iubita lui Arzu (Mizgin Kapazan) îl însoțeşte o vreme când el se mută din oraş în oraş dar până la urmă cei doi se despart. Prietenul său kurd Berzan (Nazmi Qirix) îl găzduieşte, iar când acesta este ucis în timpul unei demonstrații, Mehmet decide să ducă trupul în satul natal al prietenului iar călătoria îl face să înțeleagă mai multe despre suferințele kurzilor. În mod ironic satul a fost şters de pe fața pământului pentru a face loc unui baraj. Îmbinarea de dramă şi road-movie s-a bucurat de succes internațional. Imaginile realizate de Jacek Petrycki, mai ales reconstituirea ocupării de către armata turcă a unui oraş kurd, ca şi muzica care îmbină sonorități moderne şi orientale a macedoneanului Vlatko Stefanovski completează povestea emoționantă a unui inocent care decide să nu fie doar o victimă, ci începe să-i înțeleagă pe cei între care poliția propriei țări l-a amestecat dintr-o eroare. Chiar dacă este vorba despre o eroare care a acționat asupra unui individ, filmul regizoarei turce sugerează că nedreptatea nu este numai împotriva lui, ci împotriva unei întregi comunități. Faptul că eroul îi întreabă pe anchetatori dacă este un delict a avea un ten închis şi decizia lui de mai târziu de a-şi vopsi părul într-o nuanță deschisă sugerează că şi el a înțeles acest lucru. Scena în care Mehmet şi Berzan se feresc din calea unor huligani beți care vin de la un meci şi fac astfel cunoştință, anticipează subtil evenimentele ulterioare.

NOTE

1. Mehmed, Ali Mustafa-*op. cit.* p.142, 382-396.
2. Nagler, Thomas – *Aşezarea saşilor în Transilvania*, Ed. Kriterion, Bucureşti, 1981, p.55 şi 99-102
3. *Aportul minorităţilor naţionale la patrimoniul cultural românesc,* OPRE, Bucureşti, 2000, p. 62.
4. Giurescu, Constantin C., Giurescu, Dinu C. – *op. cit.*, p. 538. Vezi şi Kostya, Sándor – *Pan-Slavism*, Danubian Press, Inc., Astor, Florida, 1981, p. 12.
5. Jelavich, Barbara – *op. cit.*, p. 133-139.
6. *Aportul minorităţilor...*, p. 122.
7. Tămaş, Sergiu – *Geopolitica*, Ed. Noua Alternativă, Bucureşti, 1995, p. 143.
8. După Conferinţa de la Lausanne (1923) care a pus capăt războiului greco-turc a avut loc un schimb de populaţii între cele două ţări. Un milion de greci din Asia Mică s-au stabilit în Macedonia grecească, de unde 400.000 de turci au plecat în Turcia, părăsind teritoriul obţinut de Grecia în 1912. Cu acelaşi prilej alţi 300.000 de etnici greci din Bulgaria şi sudul Rusiei s-au stabilit în Grecia.
9. *„Nimeni nu stă pe roze în problema integrării romilor"* (interviu cu Gheorghe Sarău) în *Balcanii*, 14/ 2001, p. 13. Limba romani are cel puţin nouă dialecte, dintre care în ţările balcanice nu mai puţin de şase: dialectul romani balcanic (în ţările balcanice, inclusiv România, mai puţin în Croaţia şi Slovenia), cel carpatic (în ţările carpatice, inclusiv România), sinte (în Vestul şi centrul Europei, inclusiv Serbia, Muntenegru, Croaţia, Slovenia), rumelian, anatolian şi tosha în Asia Mică. Vezi şi www.wikipedia.org/wiki/ Romani_language şi Sala, Marius, Vintilă-Rădulescu, Ioana – *Limbile lumii. Mică enciclopedie,* Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 245.
10. Giurescu, Constantin C., Giurescu, Dinu C. – *op. cit.*, p. 232.
11. *Aportul minorităţilor..*, p. 139-142, 147.
12. Caranfil, Tudor, *op.cit*., p. 219.
13. Mai mulţi scriitori români au abordat subiectul ţiganilor: Ioan Budai-Deleanu în epopeea „Ţiganiada" (1812), C. Negruzzi în articolul „Pentru ce ţiganii nu sunt români"(1846), Dimitrie Bolintineanu în poezia „Sclavele de vânzare"(1847), Cezar Bolliac în poezia „Ţiganul vândut"(1866), B.P.Haşdeu în drama „Răzvan şi Vidra" (1867), V.Alecsandri în povestirea „Vasile Porojan"(1876), G.Coşbuc în poezia „Popasul ţiganilor"(1896), Miron Radu Paraschivescu în ciclul de poezii „Cântece ţigăneşti", Ion Agârbiceanu în povestirea „Faraonii" (1961), Mircea Eliade în nuvela „La ţigănci"(1969), L.M. Arcade în romanul „Poveste cu ţigani" (1964), Zaharia Stancu în romanul „Şatra" (1968), Nichita Stănescu în poezia „Ţiganii inimii mele"(1979) etc. La fel, subiectul a fost abordat de pictori precum Th. Aman în „Petrecerea cu lăutari", „Eliberarea ţiganilor", Ştefan Luchian în „Safta, florăreasa" (1901), Artur Verona în „Ursarii în jurul focului" etc.

11. Kusturica şi vitalitatea

Ne vom aminti cu durere, cu tristețe şi plăcere
de țara noastră, când vom spune copiilor noştri
poveşti care încep precum toate basmele:
a fost odată o țară...

Epilogul din Underground

Ca şi Anghelopoulos, Emir Kusturica este de douăzeci de ani faimos în Europa dar practic anonim în SUA şi restul lumii deşi a fost candidat la Oscar pentru film străin în 1986 cu *Tata în călătorie de serviciu*. Este semnificativă în acest sens scena imortalizată de reporterii de televiziune în 1997 pe aeroportul din Nisa când Kusturica l-a abordat pe Francis Ford Coppola. Kusturica îi spune că vine din Iugoslavia iar Coppola îi răspunde că a fost acolo în 1962, că pe atunci erau oameni amabili însă este oribil ce se întâmplă acum. Kusturica continuă: „Îmi pare rău că în SUA n-ați putut vedea filmul meu. Am venit la Cannes în 1995 cu un film şi am câştigat Palm d`Or. Acest film se numeşte *Underground*. M-aş bucura să-ți trimit o copie. Este un film despre ce s-a întâmplat acolo la acea vreme." Apoi, nemaiavând ce să spună şi uşor iritat, Kusturica s-a îndepărtat.[1] Pe de altă parte, în fosta Iugoslavie a devenit dintr-o personalitate unanim apreciată, una controversată. Într-un spațiu atât de tulburat cum este cel al fostei Iugoslavii, evident, Kusturica este interpretat azi şi din perspectivă politică. Provenind dintr-o familie multietnică, el s-a proclamat iugoslav ca şi mulți cetățeni ai noilor state în primii ani de după proclamarea independenței acestora, apoi sârb, încât şi-a pierdut majoritatea prietenilor din Sarajevo. Apartamentul din oraşul natal i-a fost jefuit, fiindu-i luate inclusiv premiile, iar la câteva luni tatăl său a murit de inimă. Kusturica a considerat că şi tatăl său a fost o victimă a războiului. Totuşi, el a lansat în *Le Monde* pe 24 aprilie 1992 un apel emoționant în apărarea oraşului său: „Europă, confruntarea dintre musulmanii şi sârbii din Bosnia nu este autentică, a fost manufacturată, a apărut peste rămăşițele imperiilor moarte care lasă în urma lor cenuşă... E timpul să-ți verifici conştiința, Europă, dacă exişti!"[2] În Bosnia natală şi Croația este respins de unii azi ca fiind un promotor al „barbarogeniului sârbesc" (vezi **II. 6. Reprezentări bulgare şi sârbe**) iar în Serbia este considerat de unii antioccidental. Într-adevăr el a criticat intervenția NATO în conflictul din Kosovo spunând: „Un bombardament nu a rezolvat niciodată o problemă."[3] iar despre respingerea sa ca antioccidental a comentat: „În Serbia mulți oameni mă urăsc fiindcă vor să se occidentalizeze, neînțelegând că Occidentul e bipolar, cu lucruri foarte bune şi lucruri foarte rele. Întrucât nu au experiența Occidentului ei cred chiar că o grămadă occidentală de rahat e de fapt o plăcintă."[4]

Dacă personalitatea şi ideile politice ale omului Kusturica încă deconcertează, regizorul a găsit spirite înrudite în mişcarea „noilor primitivi" de la Sarajevo şi rețeta succesului în genul „etno". Kusturica însuşi explica astfel succesul filmelor sale în Occident: „Pentru că au fost făcute cu sinceritate şi cu iluzii sincere. Precum pictorii naivi cărora nu le este ruşine de mâna lor."[5] De asemenea, Goran Gocić afirma că „prin <etno> definim un cinematograf de artă non-apusean cu puternice elemente de viziuni indigene asupra lumii, cu cercurile culturale respective incluzând moştenirea artistică, obiceiuri pre-moderne şi decoruri <exotice>.... Spre deosebire de orientalism era bazat pe pe un fel de apropiere condiționată: dacă satisfac o anume producție şi criterii estetice, artiştii estici puteau fi incluşi în canonul apusean, chiar în măsura în care ei îl redefinesc."[6] „Etno" nu începe deci cu el, a apărut în cinema încă din anii `50 prin Satjiajit Ray şi Kurosawa. Însă el implică la Kusturica o anume concesie făcută

publicului, occidental mai ales, prin umorul care atenuează adesea violența unor scene. Rămâne puternică şi cuceritoare însă impresia de vitalitate, neîntâlnită decât la Cacoyannis în *Zorba grecul* şi Petrović în *Am întâlnit țigani fericiți*. Deşi au avut asemenea precursori filmele lui Kusturica rămân memorabile prin patosul şi vitalitatea personajelor, care au ajuns să devină calități recunoscute ale filmelor balcanice în genere.

Filmele lui Kusturica sunt caracterizate de introduceri abrupte şi finaluri deschise, capabile să inspire lecturi diferite. În mod paradoxal, creația lui Kusturica stârneşte interpretări contrarii dar rezistă conotațiilor naționaliste. Deşi acuzat ca nostalgic al Iugoslaviei, el este cel care a afirmat pentru prima dată în cinema particularitățile naționale ale Bosniei. Pe de altă parte, *Vremea țiganilor* a fost citită deopotrivă pro şi anti-romă. Finalurile deschise constituie, desigur, o trăsătură post-modernistă, ca şi eclectismul şi intertextualitatea (referiri la filme mai vechi ale sale şi la ale altora). Însă citatele din *Nanook, La vest prin nord-vest* sau *Casablanca* nu sunt nicidecum servile, ci ironice. Narațiunea sa este susținută şi de o „imagine stratificată"[7], cum ar fi în secvențele nunții din pivniță în *Underground*, în care se succed prim-planurile şi planurile – detaliu, evident cu o mulțime de amănunte. În acest scop camera e foarte mobilă, se mişcă în toate direcțiile cu ajutorul celor mai diferite macarale şi dispozitive. Kusturica observa că marile producții americane utilizează efectele speciale pentru divertisment însă aprecia că ele trebuie să aibă un rol poetic[8].

În majoritatea filmelor sale personajele includ copii şi adolescenți. Ei au calități tipice vârstei dar regizorul le atribuie, evident cu rol simbolic, şi unele ciudate: preocupări legate de hipnoză la Dino din *Îți aminteşti de Dolly Bell?*, somnambulism la Malik din *Tata în călătorie de serviciu* sau puteri telekinetice la Perhan din *Vremea țiganilor*. Nu întâmplător ei sunt cei din perspectiva cărora se narează căci sunt alter ego-uri ale sale. Totodată perspectiva lor este naivă, deci pură şi permite asociații de idei deconcertante şi cu efect comic sau introducerea elementelor fantastice, elemente definitorii ale creației lui Kusturica. Astfel personajele sale levitează precum oamenii din tablourile lui Chagall, a cărui influență regizorul o recunoaşte. La sfârşitul filmului *Tata în călătorie de serviciu* Malik zboară, zboară la rândul său şi un adult, unchiul Leo în ambulanță în *Visul din Arizona*. În acelaşi film există secvența memorabilă a zborului unui peşte dar şi nepotul lui Leo, Axel zboară cu un avion artizanal, ceea ce rămâne spectaculos dar nu mai e fantastic. La fel, unchiul lui Perhan din *Vremea țiganilor* ridică în aer cu scuterul baraca care serveşte drept locuință. Nu în ultimul rând toată lumea a observat că animalele au la Kusturica o funcție simbolică fără precedent: maimuța şi porumbeii în *Îți aminteşti de Dolly Bell*, curcanul în *Vremea țiganilor*, în *Underground* găsim maimuță, elefant, gâscă, tigru, peşti iar în *Pisică albă, pisică neagră* pisici, rațe, curcan, porc etc.

La prima vedere, în primele sale filme Kusturica nu devenise încă el însuşi. Dincolo de elemente constitutive ale creației sale care pot fi identificate totuşi încă de la începuturi, trebuie evidențiat curajul tânărului Kusturica de a aborda subiecte extrem de delicate precum antisemitismul şi incestul. Deşi nu constituie filme importante ale sale, *Guernica* şi *Bufetul Titanic/ Bife Titanik* pot constitui mărturii împotriva detractorilor care l-au acuzat în ultimii ani de naționalism şovin. *Guernica* (1978, Iugoslavia) este un film de scurtmetraj vorbit în cehă şi germană pe care Kusturica l-a realizat la sfârşitul studiilor de la Praga şi care i-a adus primul succes, premiul întâi la festivalul studențesc de la Karlovy Vary. Regizorul adaptează povestirea lui Antonije Isaković despre un copil care se confruntă cu antisemitismul. În 1937 tatăl dusese copilul la Expoziția universală de la Paris unde acesta a descoperit picturile lui Picasso. Tatăl i-a mai povestit cum Picasso a fost întrebat despre Guernica de către un soldat german: „Tu ai făcut asta?" „Nu, voi ați făcut asta" – a răspuns pictorul. Când au început persecuțiile i-a explicat că naziştii vor să-i extermine din cauză că au nasuri mari. După ce familia sa este deportată, băiatul singur în casă se uită la fotografiile de familie şi taie nasurile[9]. Apoi le lipeşte pe toate pe o hârtie, intitulându-şi colajul „Guernica". Încă din acest film se observă procedee precum utilizarea reflecțiilor în oglinzi, ferestre şi apă, ca şi importanța familiei, care vor deveni constante ale operei sale. *Vin miresele/ Nevjeste dolaze* (1978, Iugoslavia) este primul său film pentru televiziune şi care, după cum însuşi regizorul a mărturisit, are cel mai curajos subiect: incestul. Jelena locuieşte cu cei doi fii ai săi, Martin şi Jakov. Jakov trăieşte cu mama sa dar o iubeşte pe Kata, soția fratelui său. Într-o zi Jakov nu mai poate suporta scenele de dragoste şi violența fratelui său asupra Katei şi pleacă. A doua zi Kata este găsită moartă. Sosesc apoi un bătrân, care se dovedeşte a fi tatăl lui Martin, şi o fată care îi va lua locul soției lui Martin. Se pot distinge în film

situații mitice: incestul este oedipian, Kata cărând găleți cu apă amintește de Sisif iar întoarcerea tatălui trimite la Ulise. Interpretarea mitică este justificată și de compoziția filmului care începe cu finalul, astfel încât continuarea constituie o explicație a acestuia. Tot în acest film apare un prim element de realism magic: printr-un travelling vertical lent pe un perete vedem de câteva ori aceeași personaj vorbind, de parcă ar fi multiplicat, scenă care anticipează *Vremea țiganilor*. *Bufetul Titanic* (1979, Iugoslavia) este tot un film de televiziune care adaptează povestirea omonimă (1950) de Ivo Andrić. Eroul principal este tot un evreu în timpul celui de-al doilea război mondial, Mento Papo, proprietarul unui bar din Sarajevo. El este o ființă vulnerabilă și incapabilă să ia decizii tocmai într-un moment în care acest lucru este vital. Nu părăsește orașul precum iubita sa catolică, ba chiar ascunde o cameră pentru jocuri de noroc interzise. Devine victima șantajului lui Stjepan, un musulman sărac care se simte important purtând uniforma de ustaș. Stjepan este la fel de slab ca și Papo iar după ce îl omoară, își dă seama că acesta nu îi era adversar, ci mai degrabă o reflexie a sa. Filmarea mai multor scene din interiorul barului printr-o fereastră ilustrează influența lui Tarkovski iar imaginile de arhivă înfățișând venirea armatei germane anticipează *Underground*.

Îți amintești de Dolly Bell?/ Sjecas li se Dolly Bell? (1981, Iugoslavia) este o delicată poveste despre adolescență și relația tată-fiu. Reconstituirea anilor `50 în Sarajevo îi oferă lui Kusturica posibilitatea sublimării propriei autobiografii. Dino poate fi considerat un alter-ego al său căci este fascinat de cinema și de rock`n roll iar interpretul său, Slavko Štimac, va mai juca în alte două filme ale sale. Alături de acesta utilizează ca interpret chiar unul dintre golanii pe care i-a cunoscut în cartierul său, Boro Stjepanović în rolul lui Cvikeras. De fapt, Kusturica a valorificat în acest film pentru prima dată argoul golanilor și particularitățile sârbei vorbite de bosnieci. Naivitatea lui Dino care crede în puterea hipnozei și autosugestiei pentru a-și perfecționa personalitatea, refugiul său în porumbar, puritatea primei lui iubiri și pierderea tatălui redau veridic și simbolic deopotrivă vârsta adolescenței și iluziile primilor ani de comunism. Tatăl, deși declarat comunist, și familia îi oferă însă exemplul unui comportament duplicitar. El continuă să fumeze și în spital, ba chiar îi cere fiului țigări, apoi îl lasă pe Dino să fumeze împreună cu el. Tatăl e conștient de apropierea morții iar secvența devine un veritabil ritual al maturizării. Evident, înmormântarea după cutume musulmane este o inițiativă a mamei, elementul conservator al familiei.

Tata în călătorie de serviciu/ Otac na službenom putu (1985) înfățișează ieșirea Iugoslaviei din orbita URSS după conflictul lui Tito cu Stalin din 1948. Din perspectiva lui Malik (Moreno De Bartolli), un copil de nouă ani, două evenimente sunt semnificative: un meci de fotbal și „călătoria" tatălui său. Malik este un somnambul ale cărui rătăciri nocturne sunt periculoase încât mama îi leagă un clopoțel pentru a evita un incident nefericit. Amănuntul nu este nesemnificativ căci rătăcirile nocturne ale lui Malik pot fi considerate și un simbol al nesiguranței primilor pași ai Iugoslaviei ieșite de sub tutela Moscovei. Tatăl lui Malik, Meșa/ Mehmed (Miki Manojlović), este internat într-un lagăr de muncă în urma unei remarci asupra unei caricaturi a lui Stalin iar copilul crede explicația mamei care îi spune că tatăl este în călătorie de serviciu. De fapt,

Scenă din *Tata în călătorie de serviciu*

afemeiatul Meşa stârnise mânia Ankicei care s-a răzbunat turnându-l ofițerului serviciilor secrete Zijo, noul ei logodnic. Filmul se încheie cu nunta Ankicei şi a lui Zijo, la care Meşa îi cere soției să-l ierte pe fratele ei Zijo dar se răzbună pe Ankica violând-o în subsol. Nunta se petrece în timpul meciului de fotbal care a consfințit victoria Iugoslaviei asupra echipei URSS iar micul Malik, jucându-se cu mingea, îşi surprinde tatăl cu Ankica. Se poate spune şi că Mirza, fiul cel mare care cântă la acordeon şi are preocupări de animator cultural din *Tata în călătorie de serviciu*, este un Dino din *Îți amintești de Dolly Bell* înainte de adolescență, astfel încât acest film reprezintă o continuare a lui *Tata în călătorie de serviciu* având în vedere epocile la care se referă şi localizarea în Sarajevo.

Vremea țiganilor/ Dom za vesanje (1988, Iugoslavia-M.Britanie-Italia) este o dramă în mediu marginal, țigănesc şi interlop. Perhan (Davor Dujmović) este un tipic exemplu de marginal: bastard, orfan, pe jumătate țigan, saşiu şi sărac. El e totodată un tânăr cinstit şi dotat cu puteri telekinetice care consimte să plece în Italia pentru a lucra pentru Ahmed (Bora Todorović) în schimbul tratării surorii sale invalide. Totodată speră că va strânge bani pentru a se căsători cu iubita sa Azra. În slujba lui Ahmed, devine hoț. După ce descoperă că sora lui era de fapt utilizată de acesta ca cerşetoare, se întoarce pentru a se răzbuna. Sacrificiile pe care le face Perhan pentru a-şi trata sora amintesc de o situație similară din *Se trezesc şobolanii/ Budjenje pačova* (1967, R: Živojin Pavlović). De asemenea, succesiunea puterii de la Ahmed la Perhan aminteşte de *Naşul II/ The Godfather Part II* al lui Coppola. Dina Iordanova observa însă că „mai multe elemente romani ale unor filme anterioare au fost reciclate în *Vremea țiganilor*: „Gâştele provin din *Am întâlnit țigani fericiți* al lui Aleksandar Petrovic, sărbătoarea Sf.Gheorghe în apă din documentarul lui Stole Popov *Dae* (1979), cântărețul țigan la acordeon din *Cine cântă acolo?* (1980) al lui Slobodan Sijan iar micii cerşetori Romani din *Îngerul păzitor* (1986) al lui Goran Paskaljević."[10] Putem adăuga pentru *Vremea țiganilor* şi *Underground* modelul lui Petrović din *Am întâlnit țigani fericiți* şi pentru „sevdah", acea reacție excesivă față de muzică în care cel care ascultă parcă suferă şi ajunge să spargă paharul în mână. Este considerată o trăire tipic slavă, decelabilă şi în „Frații Karamazov" dar putem recunoaşte ceva asemănător şi la greci, de pildă în *Zorba grecul* sau la spanioli unde e numit „duende". Țiganii lui Kusturica sunt autentici şi datorită înfățişării unei manifestări specifice acestora, „potlach"-ul, acea epatare spectaculoasă în care aruncă cu bani sau sar pe mese şi care cel mai adesea constituie ritualul impunerii unui lider.

Visul din Arizona/ Arizona Dream (1993, SUA-Franța) este o fantezie romantică filmată în SUA. Axel (Johnny Depp) este un angajat visător al serviciilor piscicole în Manhattan, fericit cu slujba sa. Vărul său Paul Leger (Vincent Gallo) îl îmbată pentru a-l aduce în Arizona la nunta unchiului său cu o tânără emigrantă din Rusia. Unchiul Leo (Jerry Lewis) spera ca el să preia afacerea sa de vânzător de Cadillac-uri dar Axel este atras de Elaine Stalker (Faye Dunaway) iar fiica acesteia Grace (Lili Taylor) de el. Muzica lui Goran Bregović rămâne la fel de fascinantă în ritm de reggae şi se potriveşte secvențelor onirice sau gesturilor excentrice care abundă: un peşte care zboară de la New York spre Polul Nord, un eschimos care pescuieşte e salvat de câinele său, Grace cântă la acordeon pentru țestoasele sale, Paul îl imită pe Cary Grant în *La Nord prin Nord-Vest*, Axel şi Elaine zboară cu un avion confecționat artizanal care aminteşte de cele din *Acei oameni minunați şi maşinile lor zburătoare/ Those Magnificent Men in Their Flying Machines or How I Flew from London to Paris in 25 Hours 11 Minutes* (1965, SUA, R: Ken Annakin) sau ambulanța care îl transportă pe Leo decolând spre Lună. Cu greu mai găsim peşti atât de expresivi: un peşte zboară pe muzica Beatles în desenul animat *Submarinul galben* (1968) al lui George Dunning şi, tot la Kusturica, în *Underground*, peştii se mişcă parcă dansând pe muzica lăutarilor la nunta lui Petar Popara Crni cu Natalia. Însă visul american în versiunea ironică a lui Kusturica nu a avut succes în SUA, ci doar în Europa.

Underground/ Podzemlje[11] (1995, Franța-Iugoslavia-Germania-Ungaria), ca şi varianta sa mai lungă, miniserialul TV *A fost odată o țară/ Bila jednom jedna zemlja* (1995, Iugoslavia), reprezintă o construcție fascinantă care îmbină satira cu alegoria, comedia neagră şi secvențele de epocă din jurnale de actualități, la care criticii au fost vrăjiți acceptând dilatarea temporală pe care Marko a aplicat-o partizanilor ascunşi în pivniță însă s-au trezit la sfârşit citind rândurile scrise din epilog şi i-au reproşat lui Kusturica incorectitudinea politică. Din epilog au conchis că regizorul este un nostalgic al Iugoslaviei, ba chiar l-au acuzat de atitudine pro-sârbă. Însă criticii au fost inconsecvenți interpretând unele lucruri în sens literal iar altele în sens metaforic sau au scăpat din vedere faptul că Marko şi Petar Popara Crni ar fi trebuit să aibă în timpul conflictelor etnice din Iugoslavia cel puțin 75

de ani, încât ultimul nu ar mai fi putut participa la aceste lupte! Filmul începe cu ocuparea Belgradului în 1941 de către trupele germane. Panica în timpul bombardamentului este ingenios sugerată înfățișând nu oamenii, ci panica pură a animalelor din grădina zoologică ajunse pe străzi. Marko (Miki Manojlović) și prietenul său Petar Popara Crni (Lazar Ristovski) îmbină acțiunile de rezistență cu delicvența. Petar este rănit în timpul evadării din mâinile germanilor iar prietenul său îl ascunde în pivnița casei. Îl vor urma acolo Vera, soția lui gravidă, Ivan, fratele lui și alți activiști din rezistență. Situația devine convenabilă pentru Marko care se poate căsători cu actrița Natalia, iubita lui Petar, fără ca acesta să știe, apoi ocupanților pivniței le întreține iluzia că războiul nu s-a terminat pentru ca ei să confecționeze arme iar el să le vândă. Cu ocazia nunții în subteran a fiului lui Petar, Jovan, maimuța lui Ivan pornește tancul pe care l-au construit în pivniță, sparge pereții acesteia iar nuntașii ies prin tuneluri la suprafață. Ivan ajunge în Germania iar Petar și Jovan lângă Belgrad pe platoul de filmare a unei pelicule despre faptele eroice ale lui Marko și Petar. Marko crede că un interpret german al lui Franz este chiar cel care l-a arestat și a curtat-o pe Natalia și începe să tragă cu automatul. Până la urmă el își pierde fiul dar găsește un război în care să se implice, conflicul etnic iugoslav. Marko și Natalia devin profitori și în acest război dar își găsesc moartea. Filmul se încheie simbolic cu reluarea nunții pe malul Dunării și toți eroii reuniți. Malurile Dunării se rup iar nuntașii rămân pe un ostrov care sugerează plastic destrămarea Iugoslaviei și izolarea internațională a Serbiei. Au existat și interpretări simbolice excesive. Sfârșitul lui Marko și al Nataliei a fost considerat o aluzie la execuția soților Ceaușescu[12]. Lui Petar și Marko li s-au găsit modele reale în Sreten Žujović și Milan Ranković, doi colaboratori ai lui Tito, însă manipulatorul Marko amintește marelui public mai ales de Miloșević iar în timp, probabil această impresie se va accentua[13].

Scenă din *Underground*

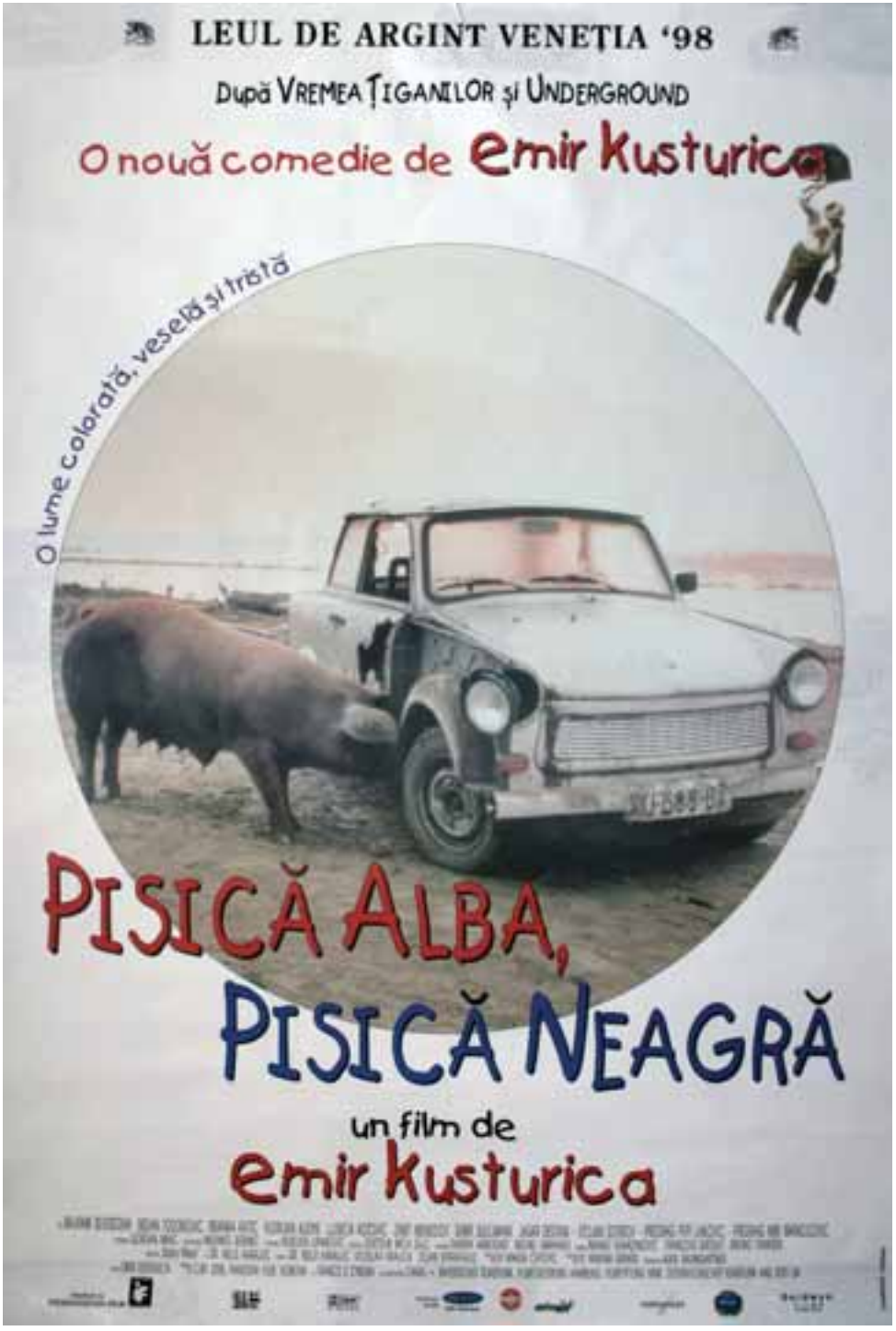
Și în *Pisică albă, pisică neagră/ Ţrna mačka, beli mačor* (1998, Franța-Germania-Iugoslavia) avem de-a face cu bande de țigani, implicate de data aceasta în traficul cu petrol în timpul blocadei Iugoslaviei. Măruntul traficant Matko Destanov (Bajram Severdzan) împrumută bani de la un șeful de bandă Dadan Karambolo (Srdjan Todorović) pentru a aduce din Bulgaria câteva vagoane-cisternă cu petrol dar acesta i le subtilizează și rămâne dator. Îi propune soluția ca fiul său Zare (Florijan Ajdini) să se căsătorească cu sora sa, pitica Afrodita. Bunicul Zarie îi spune să ceară ajutorul prietenului său Grga Pitić (Sabri Sulejman) dar acesta este în spital. Zare, deși îndrăgostit de Ida, consimte să-și ajute tatăl. Bătrânul Zarie își vinde cariera de nisip și ascunde banii, apoi moare. Dadan îi cere lui Matko să-și ascundă tatăl și implicit doliul, apoi își constrânge sora să se mărite. Ida îi pune un purgativ în băutură lui Dadan iar Zare o ajută pe Afrodita să fugă în timpul petrecerii. Urmărită de Dadan și oamenii acestuia, ea își găsește salvarea în brațele flăcăului tomnatic Grga Veliki și are loc totodată un coup de foudre. Urmează un final justițiar și fericit: Dadan cade în buda special pregătită și devine indezirabil chiar și pentru oamenii săi, bunicul își revine și își întâlnește în

sfârşit prietenul cu un prilej fericit iar Zarie şi Ida se urcă pe un vapor şi descoperă în acordeonul dăruit de bunic banii cu care şi-a lichidat afacerea. La rândul lor, pisicile menţionate în titlu şi care mişună în timpul nunţii, ajung în barca cu care pleacă ofiţerul stării civile. Descriindu-şi prietenul, pe Grga Pitić, bunicul Zarie Destanov (Zabit Memedov) rosteşte o replică sublimă: „Este elegant ca un vampir!" În ea sunt comprimate deopotrivă naivitate, umor şi adevăr. La reuşita acestei comedii contribuie şi aluziile parodice. Grga Veliki găseşte un pantof şi apoi iubita precum în basmul Cenuşăresei iar Grga Pitić savurează pe o casetă video finalul din *Casablanca*, pe care îl ilustrează ironic Matko care este singurul care îl ajută pe Dadan să iasă la propriu din rahat.

În *Viața e un miracol/ Život je čudo* (2005, Franța-Serbia-Muntenegru) războiul bosniac îi răpeşte lui şefului de gară Luka (Slavko Štimac) speranța terminării căii ferate, fiul, care este înrolat şi soția, care îl părăseşte. Luptele încep chiar în apropierea gării iar apoi află că fiul său a căzut prizonieri la bosnieci. Un prieten îi aduce o tânără bosniacă Sabaha (Nataşa Solak) pe care să o folosească ca schimb pentru eliberarea fiului său. Cei doi trăiesc o poveste de dragoste şi reuşesc să supraviețuiască după ce trec peste barajele ambelor tabere implicate în conflict. Episodul izolării celor doi îndrăgostiți în mijlocul războiului i-a făcut pe unii comentatori să compare filmul cu *Doctor Jivago*. Precum *Undeground* şi acest film are o versiune de miniserial de televiziune iar muzica îi aparține lui Kusturica precum la *Pisică neagră, pisică albă*.

Unitatea operei lui Kusturica reiese şi din consecvența utilizării aceloraşi colaboratori, recrutați inițial din toate fostele republici iugoslave. Operatorul sloven Vilko Filac (coleg de facultate la Praga) a realizat imaginea a opt filme ale sale de lung-metraj. Apoi, la ultimele sale trei filme, începând cu *Viața e un miracol*, imaginea a fost realizată de francezul Michel Amathieu. Împreună cu bosniacul Abdulah Sidran a realizat scenariile a două filme (*Îți aminteşti de Dolly Bell* şi *Tata în călătorie de serviciu*) iar cu un alt bosniac, Gordan Mihić, la alte două (*Vremea țiganilor*, *Pisică albă, pisică neagră*). Deşi se ştie că Kusturica însuşi compune, inclusiv muzică de film, numele compozitorului Goran Bregović este pentru mulți legat pentru totdeauna de al său căci a realizat muzica pentru trei filme importante ale sale (*Vremea țiganilor*, *Visul din Arizona* şi *Underground*). Şi apreciatul decorator croat Miljen Kljaković i-a fost colaborator la aceleaşi trei filme[14]. Nu în ultimul rând se observă că filmele sale utilizează de mai multe ori aceiaşi actori: Slavko Štimac, Davor Dujmović, Miki Manojlović, Mirjana Karanović, Srdjan Todorović sau Bora Todorović. A utilizat în câte două filme (*Vremea țiganilor* şi *Pisică albă, pisică neagră*) chiar şi interpreți neprofesionişti precum romii Ljubica Adžović şi Zabit Memedov, ultimul din Macedonia. Evident, amândoi sunt atât de convingători încât şi în rolurile nu ne putem închipui alții.

Lui Kusturica i s-au găsit drept precursori Fellini pentru grotesc şi suprarealism, ca şi pentru „senzualitatea mediteraneană"[15], Tarkovski pentru imaginile multiplicate de oglinzi sau pentru telekinezia din *Oglinda*, Jiri Menzel şi Milos Forman în *Cerný Petr* pentru personajele „losers". De asemenea, a fost încadrat unei mişcări a realismului magic de la începutul anilor `80 alături de Abbas Kiarostami şi Zhang Yimou. Însă Kusturica a ştiut să absoarbă şi să crească dând impresia aproape mereu că este un uriaş inovator. Comedia neagră îi aparține practic şi datorită lui aceasta a devenit o marcă a filmului balcanic şi totodată un model, imitat nu numai în Balcani. Influența lui Kusturica este evidentă la regizori precum sârbii Srdjan Dragoević în *Răni/ Rane* (1998, Germania-Iugoslavia) şi Srdjan Koljević în *Camionul roşu gri/ Sivi kamion crvene boje* (2004, Serbia-Muntenegru-Germania-Slovenia), românul Napoleon Helmis în *Italiencele* (2004, România)[16], macedoneanul Darko Mitrevski în *Bal-Can-Can* (2005, R.Macedonia-Italia-M. Britanie)[17], bosniacul Ahmed Imamović în *Go West* (2005, Bosnia şi Herțegovina)[18] sau bulgarul Aleksandăr Morfov în *Colina cu afine/ Hălmăt na borovinkite* (2002, Bulgaria). Srdjan Dragoević îi aduce chiar un omagiu în *Nu suntem îngeri I/ Mi nismo andjeli I* (1992, Iugoslavia), unde doi țigănuşi se întreabă la începutul şi la sfârşitul filmului ce face Kusturica. De asemenea, filmele tadjikului Bahtiar Khudoinazarov *Joc nou, noroc nou/ Kosh Ba Kosh* (1993, Germania-Rusia-Japonia-Elveția-Tadjikistan), cu care a obținut Leul de Argint la Veneția în 1993, şi *Tatăl din Lună/ Luna papa* (1999, Germania-Japonia-Tadjikistan-Uzbekistan-Austria-Elveția-Franța-Rusia) sau *Tu eşti eroul meu/ Eres mi héroe* (2003, Spania) al spaniolului Antonio Cuadri amintesc mult de cele ale lui Kusturica. Este greu astăzi să ne imaginăm o comedie europeană cu bandiți sau un film cu țigani în care realizatorii să nu-l fi avut ca model pe Kusturica.


LEUL DE ARGINT VENEȚIA '98
După VREMEA ȚIGANILOR și UNDERGROUND
O nouă comedie de emir kusturica
O lume colorată, veselă și tristă
PISICĂ ALBĂ,
PISICĂ NEAGRĂ
un film de
emir kusturica

NOTE

1. www.dhennin.com/kusturica/v2/_anecdotes_en.html
2. www.dhennin.com/kusturica/v2/_politique_en.html.
3. *L 'Express*, 1 aprilie 1999, vezi www.dhennin.com/kusturica/v2/_interviews_en.html.
4. *The Guardian*, 4 martie 2005, www.film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,, 1429569,00.html#article. Este semnificativă reacția sa după ce *Viața e un miracol* a avut probleme cu cenzura în Marea Britanie. El a irumpt într-un interviu: „Pur și simplu nu înțeleg. Porumbelul era deja mort, l-am găsit pe drum. Și nici o altă cenzură n-a obiectat. Care e problema cu voi, englezilor? Ați omorât milioane de indieni și africani și totuși vă înnebunesc circumstanțele morții unui singur porumbel sârb. Sunt mișcat pentru că țineți atât de mult la viața păsărilor sârbe dar sunteți nebuni. Nu voi înțelege niciodată cum funcționează mințile voastre." (*The Guardian*, 2005, Vezi www.film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,1429569,00.html#article_continue)
5. Gocić, Goran – *op. cit.*, p. 17.
6. *Ibidem*, p.5-6.
7. *Emir Kusturica*, British Film Institute Publishing, Londra, 2002, p. 104.
8. *Ibidem*, p. 107.
9. Coincidență sau nu în *La vita e bella* (1998, R: Roberto Benigni) un alt evreu îi motivează fiului persecuția evreilor din cauza nasurilor.
10. *Ibidem*, p. 61.
11. Despre semnificația titlului și alegoriile din film, vezi **II. 7. Alegorii unificatoare**.
12. Ryans, Tony – *Underground/ Il était une fois un pays*, Sight& Sound, martie 1996, p. 53-54.
13. Gocić, Goran – *op. cit.*, p. 34.
14. După participarea la *Vremea țiganilor* Kljaković a obținut împreună cu Jean-Philippe Carp un premiu César pentru decoruri la *Delicatessen* (1991, Franța, R: Marco Caro, Jean-Pierre Jeunet).
15. Gocić, Goran – *op. cit.*, p. 39.
16. Vezi și **III. 4. Două decenii de succese atestă o tradiție?**
17. Cele patru filme sunt analizate în **IV. 13. Globalizarea și noile genuri: comedia neagră și travelogue-ul**.
18. Filmul lui Ahmed Imamović este analizat în **II. 6. Reprezentări bulgare și sârbe**.

12. Miturile antice şi folclorul balcanic

Caii cei roşii mi-au aprins dorul
pentru alte Elene, mai albe!

Odysseas Elytis (To axion esti, 1959)

Turme de oameni, numiţi eroi, care se măcelăresc
timp de zece ani neîntrerupt sub zidurile unui
târguşor, pentru o femeie bătrână, sedusă.

Giovanni Papini (Gog, 1931)

Se poate afirma că majoritatea miturilor Europei s-au născut sau măcar au fost consemnate întâia oară în Grecia antică însă au reflectat şi spiritualitatea zonei înconjurătoare având în vedere de exemplu faptul că Orfeu, Esop[1] şi Spartacus erau consideraţi traci. De aceea, cultura bulgară şi i-a însuşit în ultimele decenii pe aceştia, primul dând numele unui trofeu acordat pentru muzică uşoară. La rândul lor, românii şi l-au însuşit întrucâtva pe poetul latin Ovidiu, care a murit în exil la Tomis, Constanţa de azi. El este eroul dramei „Fântâna Blanduziei" (1883) de Vasile Alecsandri şi al romanului „Dumnezeu s-a născut în exil"/ „Dieu est né en exil" (1960) de Vintilă Horia. Grecii şi l-au însuşit într-o anumită măsură pe Byron. *Byron, baladă pentru un demon/ Byron, i balada enos daimonismenou* (1992, Grecia-Rusia, R: Nikos Koundouros, vezi **IV. 5. Complexele şi mitologia rapidă**) nu este un film remarcabil însă dovedeşte, dacă mai era nevoie, obsesia grecilor pentru poetul englez, simpatizant al cauzei greceşti.

Pe lângă miturile antice, culturile balcanice au ca element de legătură o tradiţie folclorică comună recognoscibilă chiar la nivelul unor eposuri şi eroi comuni precum Novăceştii şi o întreagă serie de haiduci (Vezi şi **IV. 3. Primul gen local: filmul cu haiduci**) sau Nastratin Hogea şi corespondenţii acestuia, Păcală (în România) şi Petăr cel Isteţ (Hităr Petăr, în Bulgaria) sau motive, precum cel al sacrificiului uman din mitul creatorului. Este semnificativ că un documentar al regizoarei bulgare Adela Peeva, *Al cui este cântecul acesta?/ Cia e tazi pesen?* (2003, Belgia-Bulgaria), îşi propune să identifice filiaţia unui cântec popular în Balcani dar conchide că acest lucru este imposibil. Un roman popular precum „Esopia", ale cărui copii au circulat în secolele 18-19 în Balcani, face chiar legătura între moştenirea antică şi cărţile populare medievale[2]. Un alt exemplu de autor a cărui viaţă s-a contopit cu opera îl reprezintă anecdotele despre înţeleptul Nastratin Hogea (Nasredin Hoca, Mulla Nasredin Goha, 1208-1284)[3]. El a intrat în conştiinţa publicului românesc în 1853 când Anton Pann a publicat „Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea". În schimb, el s-a perpetuat din Evul Mediu până în epoca modernă în folclorul bulgar, unde, în unele anecdote coexistă turcul Nastratin Hogea şi autohtonul Petăr cel Isteţ. Fiind eroi naţionali, Păcală, Petăr cel Isteţ şi Nastratin Hogea au apărut de timpuriu şi în filme. Există informaţii despre un film *Din viaţa lui Păcală* (1914, R: L. Ressel) inspirat de culegerea de folclor a lui Petre Dulfu din 1894. Apoi *Păcală în lună* (1920, R: Aurel Petrescu) a reprezentat primul desen animat românesc, din păcate pierdut, iar autorul său a încercat să reconstituie figura eroului şugubăţ şi într-un film cu actori, *Păcală şi Tândală la Bucureşti* (1925), de asemenea pierdut. În 1974 regizorul Geo Saizescu a realizat din nou o comedie cu actori *Păcală* şi a revenit în 2005 cu *Păcală se întoarce*. În primul există o dimensiune

mitică căci eroul vorbeşte încă de la naştere apoi se transformă într-un picaro care îşi bate joc de prostia şi lăcomia semenilor într-o călătorie în care este aproape să plătească cu viaţa farsele sale dar este salvat de Păcălița, varianta sa feminină. În *Petăr cel isteț/ Hităr Petăr* (1960, Bulgaria, R: Petar Sărciadjiev) eroul sărac şi isteț era argat la popa Stavros. De Sf. Gheorghe îl face de râs de două ori pe ciorbagiul Stamo. Popa şi ciorbagiul hotărăsc să se răzbune şi îi fabrică nişte datorii din vremea bunicului său, ale căror dobânzi ar fi fost imposibil de plătit. Petăr îşi ia la revedere de la Rosița, fiica ciorbagiului, şi pleacă în lumea largă să caute dreptatea. Într-un mic han se întâlneşte cu înțeleptul Nastratin Hogea. Cei doi se completează perfect într-o luptă împotriva răului. Episodul răzbunarii eroului împreună cu Nastratin Hogea apăruse de fapt în 1938 în filmul *Nastratin Hogea şi Petăr cel isteț ortaci/ Nastratin Hodja i Hităr Petăr ortați* (R: Aleksandăr Vazov). Faptul că *Petăr cel isteț* a înregistrat cel mai mare număr de spectatori în Bulgaria, în timp ce în România pe primele două locuri se situează *Nea Mărin miliardar* şi *Păcală* al lui Saizescu este pilduitor. Păcală şi Petăr cel isteț simbolizează inteligența şi bunul simț popular, ba chiar şi nea Mărin, țăranul modern preluat de Nicolaescu dintr-un monolog comic de televiziune. În Turcia, Ertugrul Muhsin a început *Nastratin Hogea şi nunta/ Nasreddin Hoca dugunde* (1940) dar filmul a rămas neterminat. Filmul redă anecdota cu Nastratin care se simte subapreciat din cauza hainelor sărăcăcioase şi joacă un renghi gazdelor şi celorlalți musafiri îmbrăcându-se cu haine elegante găsite la intrare şi ajungând astfel un oaspete respectat.

Deşi Esop este un personaj din familia lui Păcală şi Nastratin, filmul lui Ranghel Vălceanov *Esop/ Ezop* (1970) nu mai

Scenă din *Petăr cel isteț*

este o comedie, ci o alegorie în care eroul din Antichitate constituie un simbol al aspirației pentru libertate. Filmul începe cu imaginea plajelor şi hotelurilor goale de pe țărmul Mării Negre iar liniştea este întreruptă de râsul lui Esop, apărut deux ex machina pe o plajă. Acțiunea se mută în secolul 6 î.e.n. în Lidia lui Cressus. În Insula Lesbos trăiesc poetesa Sappho, care recită versurile sale bogaților, în timp ce sclavul Esop povesteşte pildele sale pline de tâlc sclavilor dintr-o carieră de piatră. Însă ironia sa provoacă ura preoților care îl condamnă la moarte. Filmul poate fi considerat o reacție a lui Vălceanov la escapismul pe care îl presupun majoritatea filmelor care abordează miturile antice[4].

Filmul albanez *Zidul viu/ Muri u gjalle* (1989, R: Muharrem Fejzo) ecranizează legenda „Castelului Rozafa" din Shkoder. Trei frați lucrează la construcția castelului dar noaptea zidurile pe care le ridică, se prăbuşesc. La sfatul unui bătrân înțelept decid să sacrifice pe una dintre soțiile lor, prima care va veni cu prânzul. Cei doi frați mai mari îşi previn soțiile astfel încât va fi sacrificată Rozafa, soția mezinului. Ea acceptă să fie zidită cu condiția ca sânul drept, mâna dreaptă şi piciorul drept să fie lăsate în afară pentru ca fiul ei nou-născut să poate suge iar ea să-şi poată mângâia copilul şi să poată mişca leagănul. Legenda albaneză seamănă mult cu balada românească a „Meşterului Manole" şi probează alături de „Legenda Podului de la Arta" din Grecia, circulația balcanică a mitului creației ca sacrificiu. Despre filmul *Moartea unui artist* (1989, R: Horea Popescu) dar mai ales despre piesa omonimă (1963) de Horia Lovinescu care l-a inspirat, s-a spus uneori că ilustrează mitul sacrificiului creatorului din balada populară „Meşterul Manole". Se poate accepta acest lucru căci sculptorul Manole Crudu (interpretat de Victor Rebengiuc) se eliberează de angoasa morții lucrând la o statuie care îi canalizează ultimele forțe creatoare. În schimb, ultima lui dorință ca fiul său, tot sculptor, să o distrugă, poate fi explicată doar prin dragostea paternă. A sperat probabil că fiul se va elibera astfel de povara gloriei sale şi va putea să-şi exprime propriul talent.

Balada românească „Meşterul Manole" l-a inspirat şi pe Dimo Lingorski în 1953 când a realizat *Meşterul Manole/ Maistor Manol* (1953), primul desen animat color din Bulgaria. De fapt, animatorul bulgar s-a specializat în mituri balcanice căci tot el a realizat între altele şi *Petăr cel isteț/ Hităr Petăr* (1956). Se poate spune că desenele animate din Balcani şi-au găsit adesea inspirația în miturile antice (*Prometeu/ Prometei*, 1959, Bulgaria, R: Todor Dinov, *Plimbarea lui Esop*,1967, R: Geta Brătescu, *Icar*, 1974, R: Mihai Bădică, serialul *Penelopa*, 1973-1981, R: Luminița Cazacu), în cel al lui Dracula (*Mouseferatu* (1987, Iugoslavia, R: Darko Cesar) sau în cel al meşterului Manole (*Marea zidire*, 1974, R: Ion Truică). Merită amintite şi filmele despre karaghioz sau teatrul popular cu păpuşi şi umbre de origine orientală care a supraviețuit în Balcani până în secolul 20. I-au fost dedicate câteva filme documentare precum *Karaghioz* (1932, Turcia, R: Nazim Hikmet), *O karaghiozis* (1975, R: Eleni Voudori), *Vasilache şi Mărioara* (1981) şi *Ultimii păpuşari* (1992), ambele ale lui Jean Petrovici. Însă au apărut şi două filme de ficțiune. *O karaghiozis* (1959, Grecia, R: Vassilis Ghiorghiades şi Errikos Thalassinos), după povestirea „Cât de amară poate fi arta"/ „Tes technes ta pharmakia" (1900) de Iannis Vlachoiannis, romanțează viața unui păpuşar real de la începutului secolului, Iannis Roulias (devenit Foulias în povestire şi film), al cărui meşteşug dispare din cauza apariției cinematografului, soția îl părăseşte împreună cu fiica iar el ajunge alcoolic. Şi într-un film recent, *Mireasă împrumutată/ Eğreti gelin* (2005, Turcia-Grecia, regia Atif Yilmaz, vezi **IV. 2. Un gen bine adaptat: melodrama în Grecia şi Turcia**) apare un păpuşar în Turcia anilor `20.

Este interesant că şi într-un film SF în cheie alegorică, *Paşi spre Lună* (1963), regizorul Ion Popescu-Gopo încearcă să utilizeze miturile pentru a evoca vechimea aspirației omului către zbor. Un pasager al unui zbor interstelar din anul 2000 provoacă un scurt-circuit care cufundă în întuneric cosmodromul iar pe el îl transportă într-o călătorie dantescă în timp. Astfel, el întâlneşte oamenii peşterilor, apoi pe Prometeu, Icar şi Pegas, pentru ca apoi să fie însoțit de Cupidon, asemenea lui Dante de către Vergiliu şi Beatrice, şi să-i întâlnească pe Mercur, Selena, Califul din Bagdad, Artemis, Galileo Galilei, Leonardo da Vinci, baronul Münchausen, Edmond Rostand, Jules Verne, Wells şi Traian Vuia. Când se repară scurt-circuitul spectatorul poate recunoaşte personajele mitologice printre pasagerii navei spațiale. Şi alte filme SF ale lui Gopo precum *Faust XX* (1966) şi *Galax* (1983) ilustrează mitul faustic, respectiv cel al Luceafărului[5], după cum filmele-basm ale sale *De-aş fi Harap-Alb* (1965), *Rămăşagul* (1984) şi altele utilizează basmele pentru fantezii parodice şi muzicale.

În *Cine a adus-o pe Doruntina?/ Kush e solli Doruntinën* (1991, Albania) actorul Llazi Sërbo debutează ca regizor cu o ecranizare a baladei populare albaneze „Constantin si Doruntina"[6]. Balada, a cărei acțiune se petrece în secolul 11 sau 12, reflectă opoziția dintre legăturile strânse din interiorul clanurilor şi necesitatea exogamiei, un fenomen antropologic caracteristic şi Albaniei moderne. O văduvă are nouă fii şi o fiică. Kostandin e cel mai mic frate iar Doruntina e cea mai mică dintre toți. După ce Doruntina e curtată de mulți bărbați, unul brunet, venit de departe, este acceptat căci îi place şi ei şi fratelui. Mama se opune căci Doruntina va fi departe dar Kostandin promite că o va aduce de câte ori va fi nevoie. În cei trei ani de război care au urmat toți fiii au murit iar mama a ajuns înconjurată doar de simboluri ale doliului. Ea îi reproşează lui Kostandin la mormânt promisiunea. Noaptea, Kostandin se ridică din mormânt şi se duce călare pe iapa sa în satul Doruntinei. Ea nu ştie dacă mama a chemat-o pentru ceva de bine sau nu şi dacă să se îmbrace frumos şi să poarte bijuterii. Se teme că soțul se va supăra iar femeile vor bârfi plecarea ei inopinată. Kostandin consimte ca ea să-i lase un bilet. Ea îl întreabă de ce e plin de praf iar el răspunde aspru că de pe drum. Pe drum păsările cântă şi vorbesc mirate despre o fată însoțită de un mort. Doruntina se miră că păsările vorbesc dar Kostantin îi spune să nu se mire. Ajungând, Kostandin îi spune că el rămâne la cimitir ca să omagieze morții iar ea să se ducă înainte. Mama nu crede că e Doruntina, ci diavolul, cel care i-a luat şi fiii. O întreabă cine a adus-o iar ea răspunde că cel care a adus-o e Kostandin căci are ochii albaştri şi au venit călare pe iapa lui. Mama crede că fata e nebună. Când fata insistă cu amănunte, ea deschide în sfârşit uşa şi îi spune că Kostandin e mort şi îngropat de trei ani. Cele două mor îmbrățişate. Filmul are un anume convenționalism, în special datorită replicilor teatrale ale eroilor. În schimb, păstrează atmosfera arhaică şi mai ales redă convingător obiceiul bessei, jurământul pe care îl face fiul mamei.

Cinematograful grec s-a inspirat de timpuriu din miturile antice. *Prometeu înlănțuit/ Promithefs desmotis* (1927, R: Dimitris Gaziadis), după tragedia lui Eschil, reprezintă filmarea unui spectacol de teatru pe scena antică de la Delfi iar *Daphnis şi Chloe/ Dafnis kai Hloi* (1931, R: Orestis Laskos), după pastorala lui Longos, este considerat primul film nud european. Însă abia filmele din anii `60 au reprezentat realizări deosebite.

Ifigenia/ Iphigenia (1977, Grecia, R: Michael Cacoyannis după tragedia lui Euripide „Ifigenia în Aulida" este al treilea film din trilogia începută cu *Electra* (1962, Grecia) şi *Femeile troiene/ The Trojan Women* (1971, M.Britanie-SUA-Grecia). Corăbiile aheilor sunt gata să ridice pânzele pentru a pleca spre Troia dar vântul refuză multă vreme să bată. Regele Agamemnon, în încercarea de a obține hrană pentru soldații săi, ucide accidental o căprioară sacră, jignind zeița Artemis. Preotul Calchas îi transmite că doar sacrificarea propriei fiice îi va aduce ajutorul lui Apollo. Agamemnon împărtăşeşte profeția lui Calchas doar fratelui său Menelaus iar soției sale îi transmite să o trimită pe Ifigenia pentru a o căsători cu Ahile. Ifigenia este sacrificată iar filmul se încheie cu imaginile Clitemnestrei care se depărtează în car şi priveşte cu ură corabiile care îşi întind pânzele căci vântul a devenit favorabil. Cacoyannis păstrează spiritul tragediei lui Euripide dar adaugă personaje ca Ulise şi Calchas care subminează autoritatea lui Agamemnon şi îl determină să aleagă între pierderea puterii şi pierderea fiicei sale. Deşi în film nu mai apare corul, acesta subzistă într-un fel în strigătele repetate ale soldaților care cer sacrificiul. În plus, regizorul utilizează o locație şi decoruri realiste: dealuri stâncoase aproape de țărmul unde se găsesc armata şi corăbiile, o casă austeră în care locuieşte Agamemnon, corturi şi care, iar camera lui Iorgos Arvanitis reuşeşte să redea soarele arzător care le luminează şi care parcă amplifică patosul personajelor. Un anume teatralism se păstrează mai ales la Irene Papas în interpretarea Clitemnestrei şi în scenele lungi în care ea îşi acuză soțul sau în cea în care Ifigenia îşi imploră tatăl iar acesta ascultă în tăcere reproşuri şi rugăminți insuportabile. Sunt momente când ceea ce spun Clitemnestra şi Ifigenia nu mai sunt replici, ci veritabile poeme ale mamei îndurerate şi ale fecioarei care nu va mai vedea lumina zilei. Dialogurile se transformă astfel în monologuri iar racordul de mişcare al scenelor nu e fluid, mai ales pentru că intervin pasaje muzicale patetice ale lui Mikis Theodorakis. Deşi Tatiana Papamoschou aduce interpretării Ifigeniei o puritate cuceritoare, transformarea ei în doar câteva minute în film sau câteva ore în „realitate" din fata care se ascunde, în martira demnă, nu poate fi explicată decât printr-un efect hipnotic. Anticii apelau la decocturi cu efect hipnotic pentru a calma victimele sacrificiilor dar, din păcate, Cacoyannis a crezut probabil că publicul va accepta maturizarea ei subită. Filmul neglijează astfel într-o bună măsură

Scenă din *Ifigenia*

deopotrivă limbajul vizual, narațiunea, dialogul şi veridicitatea, devenind o exhibare masochistă a suferinței pe care un film american dacă cumva ar fi abordat-o, ar fi rezolvat-o în maximum două scene. În plus, la un moment dat, pentru a-şi explica sacrificiile anterioare dar şi pentru cultura publicului, Clitemnestra interpretată de Irene Papas îi povesteşte soțului până şi începutul relației lor când ea l-a acceptat deşi el îl ucisese pe Tantalus, primul ei soț. În ciuda interpretării teatrale şi ale convențiilor pe care le presupune rolul încredințat de Cacoyannis, unii critici consideră că „ar fi imposibil să ne imaginăm o altă Clitemnestră în afara celei datorate Irenei Papas" căci ea interpretează „cu o bogăție de mijloace actoriceşti, în game dintre cele mai rafinate, mergând de la bucuria uitării de sine la vestea căsătoriei cu Ahile a primei născute, Ifigenia, la hohotul de durere când află adevăratul motiv al chemării tinerei"[7]. Imaginând o Clitemnestra care decide singură să-şi însoțească fiica şi apoi să-şi cunoască ginerele, Cacoyannis reuşeşte să aducă şi o doză de realism şi apoi chiar de suspense. Ahile îi spune că el nu ştie nimic despre nuntă iar un slujitor apare şi le comunică adevăratele intenții ale lui Agamemnon. Din acest moment ea abandonează comportamentul demn de regină şi imploră ajutorul lui Ahile ca orice mamă disperată. Ahile îi promite că o va ajuta dar, când se va întâlni din nou cu ea, îi va mărturisi penibil că nu a putut face nimic căci el însuşi era să fie ucis de mulțime. Parcă e prea mult: am acceptat la Cacoyannis un Ulise intrigant, dar şi Ahile apare ca un om slab şi fără autoritate! Prin asemenea inovații este distrus aproape total filonul tragic căci tragedia presupune ca personajele să-şi păstreze integritatea morală şi măreția, deznodământul dureros fiind rezultatul unor decizii ireconciliabile şi nu al unor slăbiciuni omeneşti. Astfel şi Agamemnon nu mai este conducătorul care ia decizii importante, ci un politician care este pedepsit pentru ambiția sa. El ezită, îşi minte soția pretinzând că Ifigenia se va căsători cu Ahile, apoi în final încearcă chiar să-şi salveze fiica. Cacoyannis păstrează unitatea de timp şi spațiu din tragedie şi reuşeşte să-l actualizeze pe Euripide dar cu prețul unei compoziții contestabile în care Agamemnon şi Clitemnestra seamănă întrucâtva cu eroii unei foustanella căci şi în asemenea filme capii familiei tradiționale impuneau viitorul copiilor lor. Practic, Cacoyannis a demonstrat că cinematograful, oricât de proteic ar părea, are limite iar tragedia antică o poate reproduce cu greu.

Electra şi *Femeile troiene* sunt mai puțin notabile în ciuda nominalizării primului la Oscar pentru film străin (1963) şi a distribuției unor mari vedete în cel de-al doilea (Katharine Hepburn-Hecuba, Vanessa Redgrave-Andromaca, Genevieve Bujold-Casandra, Irene Papas-Elena). *Electra* reprezintă o ecranizare fidelă după Euripide căci redă povestea răzbunării paricidului într-un ritm lent, păstrând multe din replicile originale din textul lui Euripide şi corul. Astfel, mai multe evenimente rămân precum la Euripide doar relatate însă la tragicul grec era normal căci avea mijloace reduse pe scenă iar publicul său cunoştea dinainte intriga. Singura motivație a lui Cacoyannis pentru o asemenea versiune a tragediei este că s-a străduit ca filmul să rămână la o durată acceptabilă de aproape două ore. A impresionat probabil şi pentru că a fost prima ecranizare după o tragedie în limba greacă care a ajuns să fie cunoscută de publicul internațional. *Femeile troiene* a consacrat-o pe Irene Papas însă celelalte interprete au fost considerate destul de artificiale, în special datorită rostirii replicilor teatral, ba chiar în stilul teatrului englez. Evident, cea de-a treia încercare a lui Cacoyannis reprezintă un pas înainte. În acelaşi an cu o ecranizare fidelă precum *Electra* lui Cacoyannis, Jules Dassin a realizat în *Phaedra* (Franța-Grecia-SUA. Cu: Melina Mercouri-Phaedra, Anthony Perkins-Alexis, Raf Vallone-Thanos) o adaptare localizată în Grecia modernă. Deşi un film curajos pentru anii `60 şi nominalizat la Oscar pentru costume (Theoni V. Aldredge), a fost primit cu răceală de critică şi din cauza aluziei la Aristotelis Onassis şi Maria Callas. Dassin mută tragedia „Hippolytus" a lui Euripide în contemporaneitate, în familia unui mare armator, utilizează Insula Hydra ca locație, engleza şi greaca pentru dialoguri, ca şi muzica lui Mikis Theodorakis, la fel ca şi Cacoyannis. Thanos se căsătoreşte cu o femeie tânără şi senzuală şi apoi îşi recheamă din Europa fiul student în arte pentru a-l ajuta să-şi conducă imperiul financiar. Complexul oedipian în care un fiu introvertit şi artist este complexat de un tată atotputernic este bine conturat. Dassin reconstituie veridic şi pasiunea devoratoare dintre fiu şi mama vitregă. Alexis rezistă mai întâi avansurilor, apoi în fața focului cei doi se dezbracă într-o scenă memorabilă pentru senzualitatea ei deşi nuditatea este mai mult sugerată căci camera lui Jacques Natteau se mişcă subiectiv în unghiuri poetice. Însă finalul în care Alexis pleacă cu automobilul său sport în trombă într-un impuls sinucigaş, acompaniat de muzica lui Bach,

Scenă din *Electra* (1962)

este însă parcă prea căutat. Şi comedia *Dragostea lui Ulise/ O Erotas tou Odyssea* (1984, R: Vasssilis Vafeas) propune un Ulise modern întruchipat de un funcţionar concediat care rătăceşte pe străzile Atenei şi cade sub vraja unei fete frumoase. De fapt, în cinematografia greacă miturile antice constituie o sursă de inspiraţie şi pentru a multe alte filme. Astfel, pastorala „Daphnis şi Chloe" a mai fost ecranizată şi de Nikos Kondouros în *Micile Afrodite/ Mikres Afrodites* (1963). Şi Theo Anghelopoulos în *Reconstituirea/ Anaparastasi* (1970) sau *Comedianţii/ O Thiassos* (1975) se inspiră din mitologie şi tragedia greacă. În primul film un emigrant grec întors în ţara sa din Germania este ucis de nevasta lui şi iubitul acesteia, exact ca în mitul atrizilor iar al doilea, o parabolă localizată în Grecia anilor 1939-1952, conţine sugestii din „Orestia" lui Eschil (vezi **IV. 8. Anghelopoulos sau călătoria în istoria recentă**).

Două filme, unul iugoslav şi altul românesc, încearcă să demonstreze că unele destine în condiţiile celui de-al doilea război mondial pot avea proporţiile tragediei antice. Nu avem de-a face deci cu reconstituiri explicite ale miturilor, ci cu sugestia că oameni obişnuiţi în condiţii neobişnuite seamănă eroilor tragici. *Preţul oraşului/ Ţenata na gradot* (1970, Iugoslavia, R: Liubişa Gheorghievski) înfăţişează ultimele zile ale ocupaţiei germane într-un oraş macedonean. Locuitorii îi ajută pe prizonierii ruşi şi italieni să evadeze. Comandantul german (interpretat de Iurie Darie) revendică predarea evadaţilor şi ameninţă că va mina oraşul. Îndrăgostit de Elena (Silvia Bădescu), o elevă de liceu, fiică a unui preot, el este de acord să cruţe oraşul dacă tatăl îi va acorda mâna fetei. Ca şi Agamemnon, preotul acceptă sacrificul fiicei sale pentru a salva oraşul. În timpul slujbei de căsătorie cei doi sunt ucişi de partizanii care tocmai au intrat în oraş. Cu puţin înainte de a muri, pe chipul Elenei se pot observa primele semne ale atracţiei faţă de comandantul german. Avem de-a face cu o alegere aproape imposibilă între datoria civică şi dragostea filială, cu scene filmate pe malul lacului Ohrid şi cu un final tragic astfel încât ne putem gândi la similitudini cu filmul lui Cacoyannis. Oricum, Elena din filmul lui Gheorghievski poate fi considerată o Ifigenie a celui de-al doilea război mondial. Întrucât filmul a fost realizat la Ohrid deşi subiectul reprezintă o pură ficţiune, se poate conchide

că Gheorghievski a personificat o dramă reală a oraşului. Într-adevăr, Ohrid a trecut prin momente dramatice în cursul anului 1944. În octombrie oraşul a fost eliberat pentru scurt timp de partizani dar germanii au revenit, pentru a se retrage definitiv pe 7 noiembrie. Şi despre Niki din *Miresele/ Nyfes* lui Pantelis Voulgaris (vezi **IV. 9. Conflictele interetnice**) se poate spune că ilustrează mitul Ifigeniei, tot în contextul unui război, căci ea acceptă să se căsătorească cu un necunoscut din America pentru a-şi ajuta surorile. În plus, ea este o croitoreasă care îşi cunoaşte destinul şi îl acceptă, refuzând să i se ghicească viitorul. Ea coase şi respectă angajamentul familiei de a trimite o fiică pentru a se mărita cu un emigrant grec în America, după cum Penelopa ţesea şi îl aştepta pe Ulise refuzând cu obstinaţie peţitorii. O scenă din final contribuie întrucâtva la asocierea cu Antichitatea. Ajunse la New York, Niki şi celelalte femei coboară de pe vas iar logodnicii necunoscuţi le privesc dintr-un balcon circular ca pe nişte sclave sau gladiatori în arenă.

În *Duios Anastasia trecea* (1979, R: Alexandru Tatos), după nuvela omonimă de D.R.Popescu din 1967, învăţătoarea Anastasia reconstituie destul de asemănător destinul Antigonei lui Euripide, care după ce s-a îngrijit de cenuşa fraţilor ei, a fost condamnată a fi îngropată de vie de către unchiul ei uzurpator Creon, dar s-a sinucis. Într-un sat de pe malul Dunării, Anastasia (interpretată de Anda Onesa) hotărăşte să demonstreze că oamenii mai au o fărâmă de demnitate şi îngroapă pe partizanul sârb ucis, lăsat de germani în mijlocul satului ca exemplu. Tot ea îşi repudiază soţul dezertor de pe front, care se ascunde. Teama şi laşitatea celor din jur este potenţată de comportamentul lui Costaiche (Amza Pellea), primar al satului şi socrul ei, care îşi protejează fiul după dezertare, încearcă să o împiedice să îngroape partizanul şi apoi îi provoacă moartea. Totuşi, regizorul şi scenaristul încearcă să sugereze că războiul maculează totul, astfel încât tragicul alunecă spre sinistru. „Ce vrei să demonstrezi? Că omenirea merită salvată? Fals! E o cocină de porci..." îi spune Costaiche Anastasiei. El anticipează astfel finalul căci Anastasia, urmărită de oamenii lui Costaiche cade într-o budă. Tragismul în această variantă este relativizat dacă nu cumva anulat în ciuda unui simbolism căutat, care reiese şi din reducţia celorlalte personaje la meseriile acestora şi ipostazele tipice, însă interpretarea Andei Onesa este memorabilă.

NOTE

1. Esop este considerat trac, frigian sau lidian. Vezi Piru, Alexandru – *Istoria literaturii române. I Perioada veche*, Ed. Didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1970, p. 440.
2. „Esopia" este un roman popular care cuprinde viaţa fabulistului Esop, ce a trăit în sec. 6 î.e.n.. Se pare că a fost scris în sec. 6 sau chiar în sec. 4 e.n. Prima culegere de fabule atribuite lui Esop a realizat-o se pare Demetrios din Faler prin 300 î.e.n. Fabulele au fost prelucrate în versuri de Phaedru (sec. 1) în latineşte şi Babrios în greceşte. În 1479 este tipărită la Milano prima ediţie conţinând atât povestea vieţii lui Esop, cât şi pildele. În Ţările Române, „Esopia" a venit prin influenţă bizantină târzie şi filieră rusă. Cea mai veche versiune a fost copiată în 1703. Vezi Piru, Alexandru, *op. cit.*, p. 440.
3. După alte surse s-a născut în Turcia în 906 sau a trăit în Turcia sau Persia în secolele 10, 11 sau 14.
4. Raceva, Maria – *Kinoto-za i protiv mitovete*, Ed. Nauka i izkustvo, Sofia, 1986, p. 58.
5. Un alt film SF inspirat de mitul Luceafărului este *Hyperion* (1975, R: Mircea Veroiu).
6. Şi Ismail Kadare s-a inspirat din baladă în nuvela sa „Constantin şi Doruntina"/ „Kush e solli Doruntinën?" (1979).
7. Lazăr, Ioan – *Istoria filmului în personaje şi actori. Cupluri literare – Cupluri cinematografice*, Ed. Felix-Film, Bucureşti, 1992, p. 362-363.

13. Globalizarea şi noile genuri: comedia neagră şi travelogue-ul

> Dacă ţinuturile Balcanilor vor fi în cele din urmă parcelate între competitoarele regate creştine iar stăpânirea dezordonată a Turcului gonită dincolo de Marea Marmara, vechea ordine sau dezordine, dacă vreţi, îşi va fi primit lovitura de moarte. Ceva din spiritul ei va persista o vreme în vechile regiuni fermecate pe unde se exercita cândva...
>
> *Saki*

Globalizarea presupune deschiderea graniţelor şi funcţionarea societăţilor ca nişte celule ale aceluiaşi organism. Filmele care se pot încadra acestei teme au apărut evident mai ales după 1990, cu excepţia memorabilă a *Vremii ţiganilor* şi a altor câtorva filme. Ele înfăţişează migraţia balcanicilor, contactul lor nemijlocit cu Vestul şi de aici rezultă o confruntare Est-Vest exploatată cu succes de cineaştii balcanici. Alteori filmele recente redau chiar efectele globalizării, înfăţişând un mod de viaţă asemănător cu cel din Vest. De aceea, asemenea filme sunt printre cele mai puţin balcanice sau, altfel spus, „discursul despre loc nu mai este un prerogativ al <centrului> reflectat în <marginile> acestuia"[1]. Unui spectator simplu i-ar fi greu să le localizeze dacă nu ar fi atent la generice şi nu ar recunoaşte limba în care vorbesc personajele. Ar fi situaţia ideală pentru unii regizori care au complexul marginalizării pentru că aparţin unei culturi cvasi-necunoscute. Ar fi însă şi momentul adevăratei competiţii, în care filmele din Balcani s-ar confrunta cu cele de aiurea nu înfăţişând altceva, ci pe criterii exclusiv estetice, cu alte cuvinte nu ar mai avea avantajul alterităţii exotice şi al inspiraţiei din evenimentele dramatice din Balcanii ultimilor ani.

Tentaţia emigraţiei spre Vest constituie un subiect mai vechi pentru cineaştii turci, greci şi ex-iugoslavi dar nou pentru cei din celelalte foste ţări comuniste. *Autobuzul/ Otobüs* (1976, Elveţia-Turcia) este nu numai filmul de debut al regizorului Tunç Okan, ci şi o primă şi emoţionantă dramă despre emigranţi a cinematografiei turceşti. De fapt, unul din motivele reuşitei filmului îl constituie faptul că regizorul abandonează stilul melodramei predominante în Turcia anilor `70 şi utilizează registrul comediei negre şi uneori chiar al suprearealismului. Nouă emigranţi ilegali din Anatolia sunt abandonaţi în centrul Stockholmului de către şoferul autobuzului în care au călătorit. Foamea îi determină să părăsească autobuzul şi să se confrunte cu o realitate şocantă pentru nişte oameni simpli, care considerau Suedia tărâmul promis. În câteva ore ei ajung să cunoască lucruri total noi precum zăpada, poliţia, rasismul şi homosexualii. În afară de *Autobuzul*, practic, deocamdată doar la cineaştii ex-iugoslavi poate fi întâlnită perspectiva balcanicului asupra Occidentului în filme precum *W.R: Misterele organismului/ W.R: Misterije organizma* (Iugoslavia-Germania, 1971) şi *Montenegro* (1981, Suedia-M.Britanie) ale lui Duşan Makavejev), *Visul din Arizona/ Arizona Dream* (1993, SUA-Franţa) al lui Emir Kusturica, *America altora/ Someone Else's America/ Tudja America* (1995, Franţa-M.Britanie-Germania-Grecia-Iugoslavia), al lui Goran Paskaljević, *Înainte de ploaie/ Before the Rain/ Pred dojdot* (M.Britanie-Franţa-R.Macedonia) şi *Praf/ Dust/ Praşina* (2001, M.Britanie-Franţa-Macedonia) ale lui Milcio Mancevski[2]. Unele dintre aceste filme reprezintă aproape doar filme ale unor regizori balcanici despre Occident sau America şi nu apare vreun personaj balcanic.

În mai multe filme greceşti recente trecerea graniţei chiar în celelalte ţări balcanice devine o experienţă decisivă. *Granița/ Metechmio* (1995, Grecia, R: Panos Karkanevatos) prilejuieşte o călătorie în timp şi spaţiu în Grecia şi ţările vecine. Poliţistul Yannis recunoaşte fotografia fratelui său în actele unui marinar imigrant şi pleacă să-l caute. Impulsivul Stelios plecase din orăşelul natal şi dezertase din armată, fiind considerat apoi mort. Călătoria prilejuieşte regizorului o meditaţie retrospectivă în care nu numai spaţiile se succed dar se întrepătrund trecutul şi prezentul într-o compoziţie complexă dar perfect justificată. Semnificative sunt şi drama emigranţilor din *Din zăpadă/ Ap to hioni* (1993, Grecia, R: Sotiris Goritsas, vezi **IV. 10. Ţiganii şi amestecul etnic**) sau comediile despre afaceri în Balcani *Business în Balcani/ Biznes sta Valkania* (1996, Grecia, R: Vassilis Boudouris, vezi **IV. 2. Un gen bine adaptat: melodrama în Grecia şi Turcia**) şi *Balkanizatorul/ Valkanizater* (1998, Grecia-Bulgaria-Elveţia, R: Sotiris Goritsas, vezi **II. 7. Alegorii unificatoare**). Practic, aceste filme alături de *Piciorul suspendat al cocostârcului* şi *Eternitatea şi încă o zi* ale lui Theo Anghelopoulos sau *Bal-Can-Can* al lui Darko Mitrevski constituie încercări de a descoperi alteritatea peste graniţă dar în Balcani. Pe lângă road-movie-urile amintite, mai poate fi menţionat *Tirana anul zero/ Tirana viti 0/ Tirana, année zéro* (2002, Albania-Franţa, R: Fatmir Koçi). Este o poveste în registrul comediei negre a unui cuplu din Tirana post-comunistă. Niku (Nevin Mecaj), proprietarul unui camion vechi, locuieşte cu părinţii. Iubita lui Klara (Ermela Teli) visează să plece la Paris pentru a deveni fotomodel însă Niku, care a lucrat în Italia, este reticent faţă de ideea de a pleca din nou. Călătoriile lui Niku la volanul camionului său rezumă sintetic situaţia din Albania: un turist german cumpără un bunker pe care el trebuie să-l transporte până la feribot iar un regizor îl angajează ca să care o statuie a lui Stalin. Statuia este încărcată ca orice marfă însă deşi este culcată se poate vedea încă mâna ridicată a dictatorului comunist ca şi cum şi-ar lua la revedere[3]. Pe lângă peisajul dominat de ruine şi vechituri este semnificativă o altă scenă în care lipsa de curent întrerupe proiecţia unui western într-un cinematograf iar spectatorii nemulţumiţi agită arme şi promit că vor face propriul western. Road-movie-urile permit deci şi o reconstituire facilă a realităţii statelor în tranziţie şi reflectă practic ritmul schimbărilor.

Asfalt tango (1996, România-Franţa, R: Nae Caranfil) şi *Marfa şi banii* (2001, România, R: Cristi Puiu) sunt alte două road-movie-uri care se petrec în interiorul graniţelor, în România. Filmul lui Nae Caranfil este o comedie în care mecanicul auto Andrei (Mircea Diaconu) îşi urmăreşte soţia, Dora (Cătălina Răhăianu), o balerină de la operă plecată cu un autobuz spre Franţa pentru a dansa într-un cabaret şi a scăpa de sărăcie. El nu pregetă să fure o maşină şi să ia ca ostatic o altă dansatoare pentru a ajunge din urmă autobuzul şi a-şi convinge soţia să rămână. Filmul lui Cristi Puiu este mai degrabă o ilustrare a principiilor Dogma `95 (filmare în locaţie, priză de sunet directă, filmare din mână) căci nu mizează pe spectaculos şi violenţă deşi există momente de suspense iar spectatorul are o asemenea aşteptare. Deşi Ovidiu (Alexandru Papadopol) duce 250 de kilometri de la Constanţa la Bucureşti nişte pachetele misterioase pentru două mii de dolari iar pe drum este urmărit, apoi urmăritorii sparg geamurile dubiţei cu bâtele, ulterior nu se mai întâmplă nimic deosebit. Abia la întoarcere Ovidiu şi însoţitorii săi observă că jeep-ul care i-a urmărit este oprit lângă drum, ciuruit de gloanţe. Deşi bogatul Doncea (Răzvan Vasilescu) îi promite din nou aceeaşi sumă pentru un nou transport iar Ovidiu îşi doreşte banii pentru a porni o afacere pe cont propriu, el ezită să accepte din nou. Filmul se evidenţiază prin naturaleţea personajelor iar conversaţia de pe drum a lui Ovidiu cu prietenul său Vali (Dragoş Bucur) este banală dar semnificativă pentru a înţelege România în tranziţie. Cu o anume fanfaronadă tinerească cei doi îşi etalează cunoştinţele comparând România cu Occidentul dar de aici rezultă mai ales dorinţa lor de a se adapta. *Italiencele* (2004, România), filmul de debut al lui Napoleon Helmis, este parţial un road-movie cu un epilog dulce-amar. Jeni (Mara Nicolescu) şi Lenuţa (Ana Ularu), două surori dintr-un sat românesc, pleacă în Spania la lucru dar ajung într-un bordel în Italia şi apoi se întorc acasă, unde încearcă să ascundă ce li se întîmplat. Ele intră în conflict cu Giovanni (Vlad Zamfirescu) şi Fane (Emil Hoştină), traficanţii care le-au vândut, căci primul candidează pentru postul de primar iar Jeni nu poate accepta acest lucru şi candidează împotriva lui. Fane arătă sătenilor o casetă cu ele la bordel dar femeile rămân de partea fetelor. Ba chiar visul Lenuţei de a se mărita cu un soldat american se împlineşte. Acest final aminteşte datorită happy-end-ului parţial de *Asfalt tango*, unde eroul rămâne cu fata răpită, şi de *Vremea ţiganilor* prin tentativa justiţiară. De fapt, influenţa lui

Scenă din *Marfa şi banii*

Kusturica se simte în tot filmul. Întoarcerea în sat este mai mult decât un epilog căci aglomerează o mulțime de întâmplări în câteva zile, pe când întâmplările anterioare fuseseră redate printr-un montaj alert, astfel încât compoziția este oarecum dezechilibrată. Reține atenția personajul Gigel (Costel Caşcaval), un nebun al satului îndrăgostit de Jeni, care încearcă prin toate mijloacele să o rețină, distrugând automobilul şi apoi legându-se de şina trenului cu un lanț.

Camionul roşu gri/ Sivi kamion crvene boje (2004, Serbia-Muntenegru-Germania-Slovenia, R: Srdjan Koljević) este un excelent *Bonnie şi Clyde* localizat în 1991, la începutul conflictelor care au dus la destrămărea Iugoslaviei, în care se recunosc motive balcanice precum în filmele lui Kusturica: un han unde cântă o orchestră țigănească cu alămuri şi o pisică care se plimbă pe mese, bandiți, un carusel, muzică turbo-rock, tatuaje, expresii colocviale, înjurături etc. La fel ca la Kusturica planul real este tot atât de bine motivat ca şi cel simbolic în acest film „dedicat celor care văd lucrurile altfel". Astfel, unul dintre traficanții de arme de la începutul filmului apucă să spună: „Sărutați şi băgați cuțitul în același timp", referindu-se deopotrivă la sfârşitul său dar făcând aluzie şi la politicienii iugoslavi. Evident, pasiunea lui Ratko (Srdjan Todorović) pentru camioane şi daltonismul său justifică dramatic mai multe situații dar şi simbolizează admirația unui țărănoi bosniac pentru tehnica occidentală, respectiv naivitatea acestuia. El îi explică Neamțului (Dragan Bjelogrlić) că nu a fost recrutat fiindcă e daltonist iar acesta îi spune că farmecul războiului civil este că nu mai există culori şi uniforme. La rândul ei, Suzana (Aleksandra Balmazović), artistă new wave consumatoare de marijuana şi fiică de polițist care îşi părăseşte casa din Belgrad, înțelege cu greu că nu mai este în siguranță. Însă tot ea îi explică lui Ratko că „atunci când eşti daltonist, Bosnia ți se pare Disneyland" sau „Marijuana şi alcoolul sunt droguri uşoare, restul sunt grele: politica, ştirile, cei care pornesc războiul, cocaina, heroina, drogurile sintetice, turbo-rock-ul, democrația, comunismul. Pe lângă ele, asta e joacă de copii, un mod de-a rămâne normal." Ratko conchide că ea este inteligentă, fumează apoi pentru prima dată marijuana şi vede luna roşie şi verde. Suzana vomită de câteva ori, apoi spre final

mărturiseşte că este însărcinată însă totodată ajunge să spună: „Mi-e greață de tot. Vreau să se termine odată. Vreau să mă întorc acasă. Mi-e frică şi frig." Ratko, devenit un veritabil simbol omului simplu dotat cu bun simț, îi răspunde logic că nu se mai pot întoarce. Elementele de basm contribuie la farmecul narațiunii fără însă a afecta prea mult verosimilitatea aventurii. Ratko şi Suzana scapă cu bine dintr-o mulțime de situații sau au de-a face pe drum cu un cocoşat care cântă un cântec despre un peştişor de aur care îndeplineşte dorințele, cu un popă, cu un vânzător ochelarist, cu un țăran bosniac saşiu şi sunt ajutați de atotputernicul traficant Neamțul, un camarad din puşcărie al lui Ratko, care oferă lumii tot ce îi cere: „carusel, acadele, mitraliere". Camionul însuşi este un personaj care îşi schimbă stăpânii precum limuzina din *Rolls-Royce-ul galben* (vezi **II. 2. 44 de țări balcanice fictive**) şi devine un instrument miraculos căci Ratko găseşte în el dinamita cu care o scapă pe Suzana de violatori, ca şi armele cu care îşi plătesc drumul spre Italia. De asemenea, aruncând o primă sticlă cu un lichid greţos într-un râu Ratko acționează deus ex machina căci cu ajutorul dinamitei face o minune pentru pescarul care găseşte o mulțime de peşti morți. La fel preotul pe care Ratko îl duce cu camionul şi căruia îi dă un automat, apare pe neaşteptate şi îi împiedică pe țărani să taie un copac maiestuos care delimita nişte terenuri agricole. Scenele violente sunt atenuate de umorul negru. Virginul Ratko şi Suzana se sărută pentru prima dată lângă un lac, în timp ce pe malul celălalt o fermă este bombardată iar lui, sub influența cocainei, i se pare că vede artificii. Evident, izbucnirea războiului transformă incredibil dar radical realitatea. Ratko loveşte o căruță care transporta un mort şi conchide că a fost norocos că acesta era deja decedat. Apoi, ducând mortul în cabina camionului, acesta se apleacă spre Suzana iar rudele lui observă: „Mereu te ții după fuste, nici mort nu te laşi." Până la urmă rudele bărbatului omorât pentru că s-a legat de o fată de altă religie conchid că pe vremea lui Tito îți puteai face de cap fără nici o problemă şi apoi ajung să transforme bocetul într-o parodie: „Danga, prostule, fetişcanele te-au băgat în groapă." Influența lui Emir Kusturica asupra lui Srdjan Koljević este mai ales de stil deşi *Camionul roşu gri* seamănă mult cu *Viața e un miracol*, însă ambele au apărut pe ecrane în acelaşi an. La fel ca în acest film ni se oferă două variante de final, unul trist şi un epilog fericit. La graniță, un tanc distruge camionul iar Ratko e cuprins de flăcări, în timp ce Suzana ezita să se întoarcă cu trenul la Belgrad. În epilog, ea ajunge să cânte într-un bar italian din Bagni di Lucca (corespondentul idilic al Banjei Luka natale a lui Ratko!) iar el îi explică apariția neaşteptată spunând că „Aşa e dragostea." Umorul relativizează întrucâtva happy-end-ul căci Suzana îi mărturiseşte că Ratko Junior e negru, însă el răspunde că nu îi pasă întrucât pentru el culorile nu contează, amintindu-ne de replica finală din *Unora le place jazzul*.

Sunetul roților de tren/ Traka trak (1996, Bulgaria, R: Ilia Kostov), deşi înfățişează călătoria cu trenul spre Occident a unor bulgari, țigani, ruşi şi polonezi, este mai degrabă o comedie alegorică decât un road-movie. Şi *Fața ascunsă/ Gizli yüz* (1991, Turcia), în care regizorul Ömer Kavur adaptează romanul „Cartea neagră"/ „Kara kitap" (1990) al lui Orhan Pamuk, conține o călătorie. Este o călătorie suprealistă sau mai degrabă mistică în care timpul devine o dimensiune variabilă. Un fotograf este angajat de o femeie pentru a fotografia chipurile triste ale celor care frecventază cluburile de noapte din Istanbul. Chipul care a impresionat-o este cel al unui ceasornicar. Fotograful descoperă că femeia şi ceasornicarul au dispărut. Căutarea femeii devine pentru el o obsesie. Părăseşte nu numai Istanbulul străbătând Turcia, ci şi propriul mod de viață, căci călătoria sa este şi interioară, încercând să-şi înțeleagă obsesia. Filmul preia de la Pamuk elemente mistice ale sufismului, precum trezirea centrelor de percepție spirituală latente în orice individ, călătoria şi retragerea în singurătate ca forme de inspirație divină sau ideea erodării vieții spirituale din cauza prosperității materiale.

O radiografie obiectivă a societăților balcanice o produce şi comedia neagră[4], devenită în ultimii ani un gen preferat al regizorilor balcanici după exemplul de succes al celor iugoslavi. Kusturica dar şi alți regizori iugoslavi au demonstrat că subiecte serioase pot genera umor şi că realitatea contrastelor balcanice poate fi redată stilistic prin oximoron. Evident, cineaştii au intuit că disfuncționalitatea societăților în tranziție conține forme de absurd pe care ei le evidențiază prin ironie şi umor. Este semnificativă în acest sens *Arde vatra/ Gori vatra/ Au feu!* (2003, Bosnia-Herțegovina-Austria-Turcia-Franța) al lui Pjer Jalica. Anunțata vizită a preşedintelui american Bill Clinton determină o frenezie a autorităților de a escamota corupția, prostituția şi intoleranța care au urmat războiului.

Occident (2002, R: Cristian Mungiu) seamănă compozițional cu *E pericoloso sporgersi* dar, evident, şi cu *Rashomon* sau *Pulp Fiction*. Poveştile a cel puțin trei personaje se întrepătrund ingenios ca nişte veritabile scenarii alternative pe tema debusolării şi dorinței de emigrare. Educatoarea Sorina (Anca Androne), exasperată de evacuarea din apartament, îl părăseşte pe Luci (Alexandru Papadopol) şi cu ajutorul unui francez hotărăşte să plece în Occident. Mihaelei (Tania Popa), după ce mirele se îmbată şi nu apare la primărie, mama împreună cu prietena acesteia (totodată amanta tatălui şi directoarea grădiniței

Scenă din *Occident*

unde lucrează Sorina) îi aranjează o căsătorie cu un străin care să-i satisfacă şi veleitățile literare. Fără să se cunoască Luci, Sorina, francezul, Mihaela şi logodnicul ei se găsesc în cimitir în acelaşi timp. Logodnicul beat pierde verighetele pe care le găseşte Luci, care venise împreună cu Sorina la mormântul tatălui ei, dar sticla aruncată tot de logodnic îl loveşte în cap. Sorina cere ajutorul francezului care îl duce pe Luci cu maşina la spital. Aflăm apoi că Luci, la rândul său, încercase să treacă granița împreună cu Nicu dar nu reuşise decât prietenul său. După evacuare e nevoit să se mute în garsoniera mamei acestuia. El ajunge să lucreze ca reclamă vie împreună cu Mihaela, apoi îl cunoaşte pe colonelul de poliție Vişoiu, fără să ştie că e tatăl ei. Acesta fusese solicitat de un român stabilit în Germania să o găsească pe mama lui Nicu ca să-i comunice moartea fiului ei. Situațiile comice şi ironia continuă căci Mihaela pare că s-a îndrăgostit de Luci dar află că noul logodnic din Italia este editor şi ar putea să-i publice poeziile. Împreună cu familia ea constată însă cu stupoare atunci când noul logodnic soseşte, că e de culoare. În plus, colonelul e nevoit să renunțe la discursul despre frăția latină dar îşi învinge cu toții susceptibilitățile în fața pretendentului dotat altfel cu toate calitățile iar Mihaela pleacă cu el. La rândul său, Luci face o ultimă încercare şi reuşeşte să o convingă pe Sorina

să rămână tocmai când ea se îndrepta spre automobilul francezului. Precum în filmul lui Cristian Mungiu unde Sorina şi Mihaela doresc să plece în Occident, tânărul scriitor Ivan din *Scrisoare pentru America/ Pismo do Amerika* (2001, Bulgaria, R: Iglika Trifonova) încearcă să ajungă în America lângă prietenul său Kamen, grav rănit după un accident de maşină. După ce i se refuză viza, pentru a-i dovedi prietenului că îi pasă de el, decide să filmeze Sofia natală cu camera dăruită de prietenul său. Amintindu-şi câteva versuri dintr-un cântec îl cântau împreună în copilărie şi pe care îl auziseră de la bunica lui Kamen, porneşte spre satul acesteia pentru a afla şi restul versurilor. Călătoria, deşi redată în stil documentar, devine astfel nu numai spaţială, ci are şi o funcţie orfică atunci când într-un montaj paralel Ivan cântă în vârful unui munte iar prietenul său îşi revine în spital sau chiar de căutare a propriei identităţi căci Ivan devine un martor al spiritualităţii rurale în curs de extincţie, a unei Bulgarii mai profunde care i s-a revelat prin intermediul amintirilor din copilărie. Analizând *Sub acelaşi cer* (vezi **IV. 10. Ţiganii şi amestecul etnic**) şi *Scrisoare pentru America*, Violeta Petrova conchide: „În contextul unei lumi deschise şi globalizatoare, *tranziţia* devine un cuvânt-cheie. Ca şi oamenii Bulgariei, cinematograful acesteia este preocupat să redefinească o nouă filozofie existenţială şi moduri alternative de expresie artistică. Noţiuni precum călătoria, migraţia, evadarea, exilul, dizlocarea, plecarea şi sosirea devin esenţiale în multe texte cinematografice, aşa cum se întâmplă şi în viaţa de zi cu zi. Călătoria (fizică sau imaginară) apare adesea ca o metaforă centrală în filme specifice, reinterpretând unele din temele tradiţionale ale culturii şi filmului bulgar."[5]

Filantropica (2002, R: Nae Caranfil) constituie un fel de localizare a „Operei de trei parale" a lui Bertolt Brecht în Bucureştiul anului 2000. Profesorul de liceu cu veleităţi poetice Ovidiu (Mircea Diaconu) se îndrăgosteşte de Diana (Viorica Vodă), pretinsa soră a unui elev. Pentru a face rost de bani şi a putea să susţină mondenitatea iubitei el apelează la Pepe (Gheorghe Dinică), un veritabil conducător al cerşetorilor prin intermediul fundaţiei Filantropica. Pepe consideră că pentru a obţine ceva de la străini trebuie să le oferi ceva, o poveste lacrimogenă, şi îl distribuie alături de Miruna (Mara Nicolescu) în roluri de soţi săraci care îşi aniversează căsătoria în restaurant şi care pot achita nota doar înduioşând ceilalţi clienţi. Un incident îl aduce într-o emisiune de televiziune, valorificând simpatia unei întregi ţări prin donaţii. Însă Diana îl părăseşte iar el, ajutat de Miruna să retragă banii din cont, decide să rămână şi în realitate alături de ea. Umorul negru abundă. Ovidiu visează cu ochii deschişi în baie iar camera de filmat se ridică încât încăperea pare o catedrală. Doi recuperatori moldoveni năvălesc în timpul orei de curs pentru a căuta un elev care le datorează bani. Deranjaţi de zgomotul din clasă ei le cer elevilor să facă linişte căci sunt la şcoală! Secvenţa aminteşte de o scenă din *Ride, Vaquero!* (1953, SUA, R: John Farrow), unde banditul mexican Jose Esqueda interpretat de Anthony Quinn le explică oamenilor săi că nu pot fura banii pentru ridicarea unei şcoli căci au devenit răufăcători tocmai pentru că nu au mers la şcoală. Un subiect asemănător are comedia *De la un mormânt la altul/ Odgrobadogroba* (2005, Croaţia-Slovenia, R: Jan Cvitković) care aduce între alte figuri de paria obsedaţi de moarte dintr-un orăşel sloven pe cea a lui Pero (Gregor Baković), care devine un orator profesionist la înmormântări. Umorul rezultă şi din confesiunile pe care le face în timpul discursurilor, care provoacă lacrimi care nu au legătură cu decedatul. Momente de comedie neagră există şi în *California Dreamin* ' (2007, România, R: Cristian Nemescu), mai ales în scena petrecerii date în cinstea americanilor. Regizorul se inspiră dintr-un fapt real: un tren care transportă pentru NATO un radar în Kosovo este oprit în mod arbitrar. Cel care îl opreşte este Doiaru (Răzvan Vasilescu), un şef de gară corupt care invocă drept motiv tocmai legea, care prevede documente vamale pentru mărfurile exportate. Din câteva secvenţe în flashback înţelegem că el este totodată unul dintre românii care i-au aşteptat timp de o jumătate de veac pe americani. Staţionarea militarilor americani devine pentru scurt timp un eveniment major pentru satul din Câmpia Dunării. Ea declanşează o poveste de dragoste între un militar american şi fiica şefului de gară iar căpitanul care are în grijă convoiul (Armand Assante) îndeamnă sătenii la revoltă împotriva atotputernicului Doiaru. Avem practic de-a face cu o combinaţie între *Cei şapte magnifici/ The Magnificent Seven* (1960, SUA, R: John Sturges) şi *Yankeii/ Yanks* (1979, SUA-Germania-M.Britanie, R: John Schlesinger) în care evenimentele se comprimă caricatural în doar trei zile. Motivaţiile unor evenimente şi mai ales intriga sunt însă neconvingătoare. Dacă regizorul nu ar fi dispărut înainte de a termina filmul poate că ar fi remediat aceste deficienţe.

MIRCEA DIACONU
GHEORGHE DINICĂ
în
FILANTROPICA
Pe lumea asta sunt trei meserii de bază:
SĂRĂCIA
BOGĂȚIA
SEXUL
o comedie de
NAE CARANFIL
EUROIMAGES
MEDIA PRO PICTURES

Se poate conchide că viziunea oximoronică şi comedia neagră intră în contradicţie cu ideea de armonie stilistică şi seamănă până la urmă cu hulita melodramă, însă uneori la un nivel mai înalt. *Goana după aur* (1925), *Luminile oraşului* (1931) sau *Timpuri noi* (1936) ale lui Charles Chaplin sunt melodrame. Dacă privim aceste filme din nou vom constata că şi umorul lui Chaplin este la limită căci derivă din situaţii precum inaniţia, criza economică, respectiv alienarea. Aceste filme provoacă hohote de râs dar şi înduioşarea căci conţin elementele melodramei. Însă melodrama la Chaplin parcă nu mai este un gen atât de vulgar.

O constantă a filmelor balcanice au devenit şi destinele eroilor marginali: bătrâni singuri, indivizi în afara legii, inadaptaţi sau marcaţi de traume, handicapaţi, simbolizând evident polarizarea, alienarea şi mai ales imoralitatea şi duritatea societăţilor contemporane. *Inocenţă/ Masumiyet* (1997, R: Zeki Demirkubuz) este o dramă despre oameni aflaţi în situaţii – limită pe care destinul îi duce spre distrugere. Yusuf (Güven Kirac), ieşit din închisoare după 10 ani, se decide să se ducă la sora lui la Izmir. Din cauza complicaţiilor din viaţa acesteia nu poate locui la ea. Într-un hotel ieftin îi întâlneşte pe Ugur (Derya Alabora), o cântăreaţă într-un club de noapte şi pe Bekir (Haluk Bilginer), peştele şi iubitul ei. Yusuf intră într-un triunghi amoros dar după ce Bekir se sinucide, îi ia locul, având grijă de Ugur şi fetiţa ei surdă. Până aici subiectul seamănă cu cel al *Visului unei nopţi de iarnă* (2004) de Goran Paskaljević. Când iubitul din închisoare al lui Ugur, un criminal în serie evadează din închisoare, Ugur dispare. El pleacă din oraş în oraş în căutarea ei împreună cu copilul. Se pare că filmul are o importantă componentă autobiografică căci valorifică experienţa lui Demirkubuz, condamnat el însuşi în 1980 la trei ani de închisoare. Pentru Yusuf lumea în care se întoarce este absurdă şi crudă căci oraşul necunoscut îi păstrează anonimatul dar nu îi oferă o nouă şansă în viaţă. Ugur este în principiu o femeie fatală care complică existenţele celor cu care intră în contact iar Bekir devine o victimă, însă lui Yusuf ea îi oferă o raţiune de a exista. În mod paradoxal, deşi eroii sunt prizonieri ai unei existenţe sordide, ei îşi păstrează o anume puritate, aşa cum indică şi titlul. Cineastul realizează o naraţiune memorabilă urmărind cu pasiune, cu perversitate chiar propriile obsesii, având de pildă curajul să filmeze continuu doar dintr-un unghi o scenă de 10 minute în care Bekir îşi povesteşte viaţa. Pasiunea sa se manifestă prin persistenţa camerei asupra unor detalii obsedante şi aminteşte de Tarkovski dar şi de eroina sa Ugur a cărei pasiune o împinge spre moarte. Astfel, deşi Yeki Demirkubuz este preocupat de probleme etice, el reuşeşte să le evidenţieze exclusiv prin mijloace cinematografice. *Terminus paradis* (1998, Franţa-România, R: Lucian Pintilie) este o dramă a disperării unui tânăr marcat de anii comunismului dar pentru care şi epoca de tranziţie este prea crudă. Pintilie ratează ca de obicei măreţia tragică căci utilizează iar drept ingredient abjecţia. În timpul comunismului Mitu intenţionase să emigreze în SUA dar a renunţat pentru a nu periclita cariera tatălui său. În mod mai degrabă simbolic decât plauzibil el devine crescător de porci. Nu numai el nu întrevede o speranţă căci şi iubita lui Norica are intenţia de a se căsători cu patronul ei libidinos. Disperarea îl determină să distrugă cu tancul bufetul din tablă unde lucra Norica şi să dezerteze pentru a fugi împreună cu ea. Staţia ultimă a paradisului său este o bisericuţă unde cei doi se căsătoresc înainte ca el să fie împuşcat. Deşi filmul a obţinut premiul juriului la Veneţia este considerat uneori departe de a fi reuşit[6]. Sordidul lui Pintilie a reuşit să şocheze, însă la Baudelaire, Celine şi neorealiştii italieni parcă mai exista ceva. Peisajele idilice din final din film însă par un colaj neîndemânatic. Există chiar o gafă: atunci când Mitu îi spune mamei că va pleca în armată ea nu poartă ochelari când izbucneşte în plâns, în schimb în scena următoare, atunci când este împinsă afară din automobil ea are ochelarii pe nas. Victime ale tranziţiei sunt şi personajele altor filme româneşti precum *Priveşte înainte cu mânie* (1993, R: Nicolae Mărgineanu), *Patul conjugal* (1993, R: Mircea Daneliuc), *Pepe şi Fifi* (1994, R: Dan Piţa). În schimb, *În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură* (2000, R: Sinişa Dragin) are drept erou un personaj asemănător cu cel din *Inocenţă*. Măcelarul Dumitru, eliberat din puşcărie după o crimă, ajunge să ucidă din nou, inclusiv pe fratele său după ce află că soţia este însărcinată cu un copil de la acesta. Victime ale tranziţiei sunt şi personajele unor filme ex-iugoslave. *Tatuaj/ Tetoviranje* (1991, R.Macedonia, R: Stole Popov) reflectă destrămarea şi absurdul comunismului prin intermediul poveştii tragice a unui nevinovat, Ilia (Meto Jovanovski), care în timpul arestului ajunge să fie învinuit şi de crimă. *Îngeri ai gunoaielor/ Angheli na otpad* (1995, R.Macedonia, R: Dimitrie Osmanli) aminteşte de *Miracol la Milano/ Miracolo a Milano* (1951) al lui Vittorio de Sica. Eroii marginali sunt veterani ai

circului şi locuitori ai unui cartier periferic demolat pentru a face loc unei gropi de gunoi. În *Munca eliberează/ Delo osvobaja* (2005, Slovenia, R: Damjan Kozole), Petar, în vârstă de 40 de ani ajunge şomer după ce fabrica se închide în urma intrării Sloveniei în UE. Soția sa, care şi-a găsit un alt bărbat, îl părăseşte împreună cu fiica lor iar el ajunge singur şi deznădăjduit. Încearcă să se spânzure dar o vecină care sună la uşă îl face să se răzgândească. Se împrieteneşte cu vecina şi chiar îşi găseşte o slujbă. Într-o zi, când se întoarce acasă, găseşte vecinii îngroziți adunați în fața blocului căci în subsol este o scurgere puternică de gaze. Petar intră în subsol şi opreşte gazul iar acest lucru îi schimbă viața în mod neaşteptat... *Ce e un bărbat fără mustăți?/ Što e muskarat bez brkova?* (2005, Croația, regia Hrvoje Hribar) este o comedie sentimentală care s-a bucurat de cel mai mare succes în Croația. O tânără văduvă, un văduv întors din refugiu şi un preot dintr-o parohie săracă încearcă să se adapteze vieții de după război. Văduva şi preotul se implică într-o poveste de dragoste. Circumstanțele îl fac până la urmă pe preot să aleagă între dragoste şi sutană.

Kontakt (2005, R.Macedonia-Germania, R: Serghej Stojanovski) este povestea de dragoste a doi inadaptabili. Boxerul Janko (Nikola Kojo) iese din închisoare iar Jana (Labina Mitevska)[7] dintr-un spital de alienați mintali unde nu mai este loc pentru ea întrucât a devenit un adăpost pentru criminalii de război. Întâlnirea celor doi este prilejuită de Novak, fratele vitreg al lui Janko, un nou îmbogățit cu afaceri dubioase, care decide că Janko trebuie să repare casa Janei. Părinții Janei află despre revenirea ei şi îl plătesc pe Janko pentru a pleca. El se întoarce, o găseşte pe Jana din nou internată şi încearcă din nou să o scoată din starea catatonică. Evident, alienarea mintală a Janei constituie un simbol al fragilității umane într-o lume dură precum Macedonia în tranziție însă şi Janko, în ciuda aparenței dure, este o victimă căci nu poate accepta compromisurile. Regizorul Serghei Stoianovski mărturisea că nu a dorit să facă din scenariul lui Gordan Mihić „tipicul film balcanic, care uneori poate fi destul de irațional", ci „am dorit să spunem o poveste situată într-o lume reală"[8]. Într-adevăr, elementele de localizare sunt minimale. Acțiunea are loc în Skopje, se pomeneşte de Ohrid, iar la un moment dat Janko boxează undeva în Germania. Noua destinație a spitalului reiese din câteva cuvinte şi putem doar să bănuim că bogații părinți ai Janei se ascund din cauză că tatăl a fost implicat în activități dubioase, poate chiar în crime de război. Totuşi, aceste amănunte abia schițate sunt cele care motivează suficient narațiunea. Ca şi *Kontakt*, filmele *Noro* (2001, România, R: Radu Gabrea) şi *Visul unei nopți de iarnă/ San zimske noci* (2004, Serbia şi Muntenegru, R: Goran Paskaljević, vezi **IV. 9. Conflictele interetnice**) propun câte un personaj anormal: un copil handicapat locomotoriu, respectiv o fetiță autistă, însă în ambele filme se poate observa că handicapul are şi o funcție alegorică. Evident, nu putem uita ologii şi pitica din *Vremea țiganilor*, respectiv din *Pisică neagră, pisică albă* ale lui Kusturica.

Debutul în lung-metraj al lui Arsen-Anton Ostojić cu *O noapte minunată în Split/ Ta divna splitska noć* (2004, Croația) propune poveştile a trei cupluri, la prima vedere fără legătură, care au loc în noaptea de Anul Nou în centrul vechi al oraşului Split: o văduvă de război cu fiul ei speră să petreacă împreună cu Nike revelionul dar măruntul traficant de droguri trebuie să facă un transport la Munchen, Maja, o fată dependentă de droguri, ajunge să consoleze un marinar american părăsit de iubită, iar adolescenții Luka şi Anjela caută un loc unde să facă pentru prima dată dragoste. Destinele eroilor sunt legate de droguri şi se intersectează căci avem pe rând perspectiva fiecăruia, nu una cronologică. În final Nike e împuşcat iar Luka şi Anjela se aruncă din turnul unde se adăpostiseră peste publicul strâns pentru un concert rock.

Dacă avem în vedere compoziția unor filme precum *E pericoloso* sporgersi, *O noapte minunată în Split* şi *Occident* (2002, R: Cristian Mungiu) unde reconstituim desfăşurarea evenimentelor din perspectiva eroilor dar şi filme precum *Butoiul cu praf de puşcă* al lui Paskaljević, unde mai multe povestiri se întrepătrund iar unele personaje revin ca nişte leit-motive, putem conchide că în căutarea obiectivității cineaştii din Balcani apelează după 1990 la perspectiva multiplă preluată din literatura postmodernistă, la fel cum societățile în tranziție experimentează modelul pluripartit.

După ce a obținut în 2004 un Urs de Aur la Berlin pentru scurtmetrajul *Un cartuş de Kent şi un pachet de cafea*, în 2005 regizorul Cristi Puiu a fost premiat la nu mai puțin de 13 festivaluri internaționale (inclusiv la secțiunea „Un certain regard" de la Cannes) pentru lung-metrajul *Moartea domnului Lăzărescu*. Filmul a fost interpretat ca o satiră amară asupra asistenței

„O impresionantă odisee morală."
„Jocul actorilor este impecabil. Fără excepție!"
MANDRAGORA MOVIES prezintă un film de Cristi Puiu
MOARTEA DOMNULUI
LĂZĂRESCU
ALEXANDRION

medicale nu numai din România. Nu întâmplător acest film a obținut aprecieri şi peste ocean trecând şi de prima selecție la premiul Oscar pentru film străin. Dante Remus Lăzărescu (interpretat convingător de Ion Fiscuteanu) este un văduv pensionar care pare că are o criză de stomac după ce a consumat alcool. Locuieşte singur cu trei pisici însă are o soră în provincie şi o fiică în Canada, pe care pregetă să le îngrijoreze. Vecinii şi apoi medicii îl ceartă pentru că a băut şi nu îl ascultă. Îl poartă însă pentru analize la patru spitale încât bolnavul îşi pierde până la urmă luciditatea şi apoi moare aşteptând să fie consultat căci, din păcate, toate spitalele sunt pline în urma unui grav accident rutier. Spre deosebire de biblicul Lazăr care a fost salvat, Lăzărescu nu are noroc! Alături de Ion Fiscuteanu se disting actorii Luminița Gheorghiu (în rolul unei asistente simpatetice – singura!), Monica Bârlădeanu (o asistentă tânără care îi face o favoare colegei mai în vârstă ducând bolnavul la tomograf!), respectiv Adrian Titieni şi Florin Zamfirescu (în rolurile unor medici egocentrici). În condițiile unei multaşteptate mediatizări a unui film românesc şi probabil în condițiile crizei sanitare din România, filmul, deşi trist şi fără o acțiune palpitantă, s-a bucurat de un succes de public fără precedent pentru o dramă autohtonă. Cristi Puiu este adeptul unui realism care rezultă din redarea cvasidocumentară, fidelă a vieții oamenilor obişnuiți, ca la frații Dardenne, tehnic din cadre lungi, filmate cu camera portabilă, iar compozițional din poveşti care evoluează linear, cu final previzibil, anunțat chiar de titlu. Însă unele nume ale personajelor şi mai ales cele ale antieroului Remus Dante Lăzărescu pot fi interpretate ca ironii căci ele trimit la naționalitatea eroului (Remus e unul din fondatorii Romei, de la care se revendică românii), la Lazăr din Vechiul Testament şi la autorul „Divinei Comedii". Tragicomedia rezultă şi din comportamentul medicilor şi mai ales limbajul acestora îmbibat de cinism şi umor profesional. Exprimarea doctorului Breslaşu (Mihai Brătilă) de la tomograf este relevantă în acest caz: „facem o poză la mansardă şi la pateu„ sau „îl duci rapid la neurochirurgie să-i dea gaura în cap cu bormaşina„. În plus, apartamentul mizer dintr-un bloc comunist, relația cu vecinii, referirile la mâncare şi băutura preparată în casă constituie elemente care redau succint atmosfera sud-est europeană de după 1990. Totuşi, drama lui Lăzărescu este mai mult decât o defecțiune a sistemului sanitar (căci de pildă filmul nu insistă asupra mizeriei din spitalele româneşti) sau a pauperității sud-est europene, este drama bătrâneții şi a singurătății căci chiar şi vecinii, în ciuda unei aparente bunăvoințe, sunt primii care tind să creadă că bătrânul a băut prea mult şi sunt reticenți în a-i îndeplini dorința de a se îngriji de cele trei pisici ale sale. Lăzărescu al lui Cristi Puiu aminteşte astfel de profesorul pensionat şi câinele său, pentru a cărui soartă bătrânul îşi face griji, dintr-o capodoperă a neorealismului italian, *Umberto D.* al lui Vittorio de Sica ca şi de *Eternitatea şi încă o zi* în care scriitorul muribund se preocupă de soarta câinelui său. Şi coproducția bulgaro-maghiară *Lună plină întârziată/ Zakăsnialo pălnolunie/ Kései telehold* (1996, R: Eduard Zahariev) abordează tema senectuții şi a singurătății. Patriarhul interpretat deIțak Finți evadează din căminul de bătrâni şi ajunge să vagabondeze împreună cu țiganii.

Legături bolnăvicioase (2006, R: Tudor Giurgiu), inspirat de romanul omonim (2002) de Cecilia Ştefănescu, este primul film românesc în care apar scene de lesbiansim[9]. De fapt, scenele respective sunt destul de blânde căci reflectă o primă explorare sexuală şi ataşamentul unei studente cuminți din provincie, Alex (interpretată de Ioana Barbu), pentru o bucureşteancă extrovertită, chiar dezechilibrată, Cristina sau „Kiki" (Maria Popistaşu). Până la urmă întrezărim împreună cu Alex ceva mai şocant: dragostea incestuoasă a lui Kiki pentru fratele ei Sandu (Tudor Chirilă). Alex deduce treptat această legătură care o face să se despartă de prietena ei. Regizorul reuşeşte să ne facă să acceptăm experiența safică ca pe un episod nevinovat din povestea unei prietenii, mai ales în comparație cu ceva sordid, bolnăvicios. Scena în care cele două fete stau în patul de acasă al lui Alex şi ascultă un basm de pe un disc vechi sugerează elocvent candoarea. Ceva însă i-a scăpat şi lui Tudor Giurgiu: Kiki este cea care povesteşte cum a cunoscut-o pe Alex, însă nimic altceva, în schimb acțiunea pare să evolueze apoi din punctul de vedere al lui Alex căci spectatorul ştie doar cât ştie şi ea.

Mila din Marte/ Mila ot Mars (2004, Bulgaria, R: Zorniţa Sofia) este o poveste despre marginalitate în aproape toate ipostazele. Evident, aceste ipostaze ale marginalității sunt de fapt aspecte mai dramatice ale realității moderne. Mila (Vesela Kazakova) este o adolescentă provenită dintr-un orfelinat care fuge de Aleks (Liubomir Popov), un şef de bandă care a ajutat-o cândva scape de şcoala de corecție. Îşi găseşte adăpost într-un sat de graniță locuit numai de bătrâni. Are surpriza să constate

că cei nouă bătrâni care au adoptat-o cultivă canabis pentru Aleks. Naşterea lui Hristo (!) de Crăciun complică lucrurile căci are o depresie postnatală, apoi se îndrăgosteşte de Asen (Asen Blateciki). El a venit în sat după experienţa traumatizantă de militar în trupele NATO pentru a se face învăţător dar a rămas fără elevi. Şi-a găsit liniştea sufletească în budism şi alpinism şi se adăposteşte într-un turn ruinat. Când Mila îi cere să-l ucidă pe Aleks, Asen îi mărturiseşte că acesta l-a cărat cândva în spate nouă kilometri. Mila e dezamăgită dar se întoarce pentru a fi martoră la scena în care Asen îl înfruntă pe Aleks. Naraţiunea practic consemnează simbolic într-un montaj rapid lunile de dinainte şi de după naşterea lui Hristo (varianta bulgară a numelui Christos), care dau sens vieţii Milei şi bătrânilor izolaţi iar trecutul Milei apare în flashback din amintirile şi relatarea eroinei. Viaţa rurală izolată şi globalizarea se întrepătrund sugerând că Mila nu poate scăpa de protectorul ei nici pe Marte, după cum se exprimă el. Într-o scenă anticipativă din orfelinat Mila priveşte la televizor împreună cu camarazii ei nişte bătrâni la televizor. Unul dintre ei râde şi spune că bătrânii sunt de pe Marte. Mila replică că şi pe Marte sunt oameni. Un altul îl numeşte pe cel care râde „kopele", adică „ticălos, bastard". Evident, acesta răspunde: „Şi tu eşti kopele". Într-o altă scenă un pedagog le ia Milei şi camarazilor ei casetofonul la care ascultau muzică rapp. Ei reuşesc să improvizeze un concert utilizând mingea de baschet, o cârjă şi un bidon. Zorniţa Sofia respinge deopotrivă umanitarismul şi izolarea ca soluţii pentru problemele moderne căci nu numai că satul izolat este contectat la traficul de droguri dar Zlata şi ceilalţi bătrâni care au adăpostit-o îi revendică copilul. Bătrânii sunt obsedaţi de amintirile lor şi zâmbesc fascinaţi de cele şapte televizoare pe care le instalează de Crăciun. În mod ironic se aude imnul Bulgariei care preamăreşte raiul natal iar o reclamă propune ca soluţie pentru depresie multivitaminele.

Evident, lumea interlopă a devenit după succesele lui Kusturica un subiect predilect al filmelor balcanice căci are un mare potenţial dramatic. *Răni/ Rane* (1998, Germania-Iugoslavia, Sc., R: Srdjan Dragojević) este o comedie neagră cu gangsteri, care porneşte de la un caz real. Povestea relatată în flashback are un ritm alert datorită unui montaj ingenios de scene semnificative, filmate uneori din mână şi din unghiuri inedite. Destrămarea sângeroasă a Iugoslaviei, ca şi criza morală şi economică care a urmat influenţează decisiv viaţa adolescenţilor Pinki (Duşan Pekić) şi Gândacul-Şvaba (Milan Marić). La început ei îşi victimizează în glumele şi jocurile lor un prieten doar fiindcă are sânge croat, apoi exemplul unui traficant local al cărui credo este „Mulţumesc lui Dumnezeu pentru sancţiuni!" şi fascinaţia unei emisiuni de televiziune despre lumea interlopă îi transformă în bandiţi. Srdjan Dragojević mărturisea că emisiunea din film, „Pulsul străzii", a fost inspirată de o emisiune reală, „Perlele negre". Tot el considera că filmul său „este o poveste despre tineri criminali care cred că au un adânc drept moral de a fi violenţi, chiar să ucidă, în ciuda inacceptabilităţii politice a acestei idei. O societate insensibilă şi un regim sârb totalitar au produs mii de adolescenţi periculoşi, maşini insensibile de ucis şi ale căror principale victime sunt în mod ironic ei înşişi."[10] Atracţia pentru viaţa clandestină, droguri şi violenţă este deci inevitabilă şi reprezintă un fel de răzbunare împotriva celor care le-au răpit copilăria. Decăderea tatălui lui Pinki, un ofiţer de armată în rezervă care nu-şi mai poate controla fiul şi care ajunge să se sinucidă, susţine o asemenea interpretare. Evident, *Răni* a fost comparat cu filmele lui Kusturica dar şi cu *A fost odată în America* al lui Sergio Leone şi *Goodfellas* al lui Martin Scorsese. La rândul său, *Bal-Can-Can* (2005, Macedonia-Italia, R. Darko Mitrevski) este deopotrivă un road-movie şi o comedie neagră cu bandiţi şi cu un cuplu marcat de toate evenimentele dramatice din Balcani. Soţul, Trendafil Karanfilov (Vlado Jovanovski) e nevoit să meargă cu Santino Genoveze (Adolfo Margiotta), urmaşul unui mafiot italian de extracţie macedoneană prin Bulgaria, Bosnia şi Kosovo (unde găsesc o prostituată din România şi copii utilizaţi pentru traficul de organe) pentru a recupera un covor în care era înfăşurat trupul soacrei sale. Călătoria prin ţările balcanice este alertă şi plină de pitoresc iar muzica este excelentă. Scena din morga din Priştina este deopotrivă misterioasă şi comică. Decedaţii de pe mesele de îmbălsămare se cunoşteau între ei căci toţi erau bandiţi. Ei ajung să vorbească şi să-l întrebe pe un mort declarat necunoscut cine este şi cum a ajuns acolo. Pentru a le explica el îi întreabă mai întâi dacă ştiu ce este Macedonia. Bandiţii decedaţi răspund pe rând: o salată de fructe, marca de ţigări pe care o fuma Monica Bellucci în *Malena* sau numele unei secte de mormoni din Michigan. Ritmul alert scade pe parcurs iar finalul în care paşnicii Trendafil şi Santino ajung să-i lichideze pe bandiţi şi să elibereze copiii este nu numai reparatoriu, de melodramă, ci chiar neverosimil. Apariţia lui Santino în Macedonia este motivată prin promisiunea făcută tatălui său că îl va ajuta pe fratele său de

cruce, tatăl lui Trendafil, şi pe urmaşii acestuia. Ea parodiază jurămintele mafiote şi sugerează totodată că infracţionalitatea din Balcani are rădăcini adânci. Însă bariera lingvistică dintre Trendafil şi Santino ne face să acceptăm cu greu călătoria lor împreună. *Furia* (2002), filmul de debut al lui Radu Muntean, constituie o altă incursiune în lumea interlopă. Tânărul Luca (Dragoş Bucur), pilot în curse ilegale de maşini, este dator lui Gabonu` (Andrei Tuli), un mafiot bucureştean, cu două mii de dolari. La fel ca boxerul din *Pulp Fiction* el trebuie să piardă însă se încăpăţânează să câştige cursa. Mafiotul pretinde că a avut pierderi din cauza lui şi îi cere şapte mii de dolari. Încercarea lui de a obţine banii în mai puţin de două zile se încheie tragic căci prietenul său este ucis. Muntean reuşeşte o combinaţie de umor negru şi suspense care reconstituie lumea periferiei bucureştene din ultimii ani.

În afara eroilor marginali, cineaştii din noile democraţii au încercat să exploateze şi potenţialul dramatic al politicienilor. Rezultatele, cu excepţia *Profesionistului* al lui Duşan Kovacević (2003, vezi **IV. 5. Complexele şi mitologia rapidă**) nu sunt încă notabile. *Senatorul melcilor* (1995, R: Mircea Daneliuc) este o satiră în care un senator, măgulit de atenţia unor ziarişti elveţieni doreşte să-i servească cu melci astfel încât sătenii sunt mobilizaţi să-i culeagă însă, la fel ca în *Arde vatra*, ospitalitatea ostentativă nu reuşeşte să ascundă problemele acumulate căci în acest timp se petrec un viol şi o crimă. *Omul zilei* (1997, R: Dan Piţa) este istoria unui şantaj în urma unui accident de circulaţie iar *Faimosul paparazzo* (1999, R: Nicolae Mărgineanu) cea a încercării de compromitere din partea unui ziarist de scandal. *Ticăloşii* (2007, R: Şerban Marinescu), după primul volum al romanului „Ciocoii noi cu bodyguard" (2004) de Dinu Săraru, este un film despre corupţia la nivel înalt din România. Dacă în

Scenă din *Senatorul melcilor*

Filantropica era utilizată o emisiune de televiziune şi realizatorul său real, în filmul lui Şerban Marinescu, apar mai multe emisiuni de televiziune reale şi ziarişti reali, ca şi cântăreţi, alături de un prim-ministru corupt care îşi urmăreşte adversarii cu ajutorul unor camere ascunse şi alte personaje care fac aluzii la persoane reale, astfel încât te întrebi dacă vezi un film sau faci zapping la televizor. La impresia de déjà vu contribuie şi distribuirea în rolurile principale a unor actori deja prea utilizaţi după 1989 în condiţiile unei producţii scăzute de filme: Ştefan Iordache, Dorel Vişan, Mircea Diaconu, Gheorghe Dinică, Mircea Albulescu, Horaţiu Mălăele sau Răzvan Vasilescu[11]. Gheorghe Dinică este deja la al 22-lea rol de ticălos realizat după 1989!

După filmele lui Anghelopoulos, în ultimii ani mai multe filme balcanice abordează viaţa citadină modernă iar intelectualii devin personaje principale. *Spectacolul camerei de disecţie cosmice/ Cosmiko Anatomeio* (1993, R: Vassilis Vafeas) este un film de ficţiune cu elemente de documentar care redă încercarea unui artist suprearealist din Atena de a găsi un refugiu între oamenii simpli din Insula Samos. Surprinzător, oamenii simpli nu resping happeningul pe care care artistul îl pune în scenă. *Domnul Muhsin/ Muhsin Bey* (1987, R: Yavuz Turgul) este o comedie amară, mult mai profundă decât alte comedii turceşti. Întâlnirea unui producător de muzică îmbătrânit şi aproape ruinat din Istanbul cu un cântăreţ promiţător din sud-estul Turciei nu aduce atât salvarea financiară a primului, cât mai ales îi prilejuieşte lui Yavuz Turgul o reconstituire a Turciei anilor `80 prin intermediul regulilor pieţii, care se extind şi în muzică. Folosindu-şi ultimele resurse materiale şi de credibilitate Muhsin Kanadikirik (Sener Sen) reuşeşte să organizeze un concurs. Se remarcă Ali (Ugur Yücel), care nu cântă o muzică autentic turcească pe gustul lui Muhsin, ci una la modă, aşa că acceptă fără entuziasm să-l promoveze. În mod simbolic tânărul este nepotul unui coleg de armată ale cărui picioare puţeau îngrozitor iar Muhsin este singurul care o mai vizitează pe o fostă mare cântăreaţă. *Depărtare/ Uzak* (2002) al lui Nuri Bilge Ceylan este o dramă a alienării urbane, furnizate în mod surprinzător de un cineast turc şi care a cucerit juriul la Cannes, inclusiv cu ajutoreul a doi interpreţi neprofesionişti. Mahmut (Muzaffer Özdemir), un fotograf independent (precum în *Faţa ascunsă* al lui Ömer Kavur) de 40 de ani, părăsit de soţie, este nevoit să adăpostească în apartamentul său din Istanbul pe vărul său Iusuf (Emin Toprak), venit de la ţară în căutarea unei slujbe. La un moment dat Mahmut îl angajează pe Iusuf ca asistent dar între ei nu se produce nicio apropiere. Mahmut e sceptic, deprimat, excentric chiar căci e marcat de manii iar Iusuf e un ţăran naiv şi needucat. Amândoi au mame bolnave şi au probleme cu femeile dar singurul lucru care îi apropie este fumatul. Ca şi eroul său Mahmut, regizorul Ceylan mizează pe efecte vizuale şi pe distanţare căci camera de filmat e doar un martor al solitudinii, deopotrivă din scenele de tăcere, în care Mahmut priveşte peisajele unui Istanbul iarna sau în care Iusuf urmăreşte femei. Vasele din port sau avionul cu care pleacă fosta soţie a lui Mahmut devin simboluri ale depărtării. Istanbulul cu zăpadă este la fel de uimitor ca şi Grecia ceţoasă şi acoperită cu zăpadă a lui Anghelopoulos.

Praf de scorţişoară/ Politiki kuzina (2003, Grecia) este un film autobiografic pentru Thassos Boulmetis, autor al scenariului şi regiei. Este un film despre căutarea şi pierderea savorii vieţii, în care un grec din Istanbul îi lasă nepotului Fanis (Georges Corraface) o moştenire spirituală greu de uitat şi amintirea unui oraş minunat. Copilul Fanis e deportat din Turcia împreună cu familia dar se întoarce după 35 de ani când află că bunicul e bolnav încercând să regăsească farmecul oraşului său natal şi iubita din copilărie. Pare că le-a regăsit dar de fapt e prea târziu. Tatăl său dă glas frământărilor grecilor proveniţi din diaspora fiind nevoit să spună mereu că nu e turc, că Grecia părea mai frumoasă din afară şi să regrete că a fost nevoit să-şi părăsească oraşul natal. Pentru el Istanbulul era „Oraşul", adică unicul oraş.

NOTE

1. Iordanova, Dina – *Displaced? Shifting Politics Of Place And Itinerary In International Cinema* în *Senses of Cinema*, mai 2001, www.senseofcinema.com/ contents/01/14/displaced.html.
2. Nu poate fi luat în considerare filmul *Cu capul înainte/ Gegen die Wand/ Duvara karsi* (Germania-Turcia), care a obținut Ursul de Aur în 2004, căci este vorba despre o dramă a descendenților emigranților turci iar regizorul Fatih Akin este născut la Hamburg.
3. O altă imagine memorabilă a unei statui comuniste culcate este cea a lui Lenin de pe șlepul care călătorește pe Dunăre în *Privirea lui Ulise*.
4. Comedia neagră presupune un umor care derivă din subiecte considerate serioase și nepotrivite precum moartea, războiul sau mizeria. A apărut în teatrul absurdului în anii `40. Un exemplu celebru timpuriu de comedie neagră în cinema este *Doctor Strangelove/ Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) al lui Stanley Kubrick.
5. *Migrating Minds and Bodies: The Transnational Subject and the Cinematic Synecdoches of „Glocalisation"*, vezi www.kinokultura.com/specials/5/petrova-violetta.shtml.
6. „După *Hotel de lux* încă un Premiu special al juriului la Veneția pentru un film însăilat din clișee, din dumicații neînghițiți definitiv de autor din filme precedente: soldații și comenzile guturale la portavoce, vacarmul muzicii țigănești și spectaculoasa expoziție falică vin din *Prea târziu*, <personajul> elicopterului, rafale orbești și scrisoarea strecurată sub ușă, din *Balanța*, idioții gură-cască din *Reconstituirea*." (Caranfil, Tudor – *op.cit*., p. 209).
7. Ea are un rol asemănător în filmul surorii ei Teona Strugar Mitevska *Eu sunt din Titov Veles/ Jas sum od Titov Veles* (2007, R.Macedonia-Slovenia-Belgia-Franța).
8. „Nu am dorit să facem tipicul <film balcanic>, care uneori poate fi destul de irațional... Am dorit să spunem o poveste situată într-o lume reală, dar unde există loc pentru creativitate și înțelegere... Am tins spre o poveste alegorică de dragoste..." (vezi www.macedoniannews.blogspot.com/2007_01 01_archive.html).
9. Înainte de 1945 spectatorul român a putut vedea scene violente si cu subiecte delicate precum: incest frate-soră și uciderea propriilor fii (1924, *Păcat*). În perioada comunistă a mai putut vedea viol, avort (*Ilustrate cu flori de câmp*, 1974, R: Andrei Blaier), linșaj (*Tănase Scatiu*), paricid (*Dincolo de pod*), sacrificiu ritual prin aruncare în sulițe (*Dacii*), decapitare (*Mihai Viteazul*), tragere pe roată (1984, *Horea*, R: Mircea Mureșan). După 1989 au apărut scene cu nuditate masculină (*Balanța*), sodomie (*Cel mai iubit dintre pământeni*, 1993, R: Șerban Marinescu), necrofilie (*Neînvinsă-i dragostea*, 1994, R: Mihnea Columbeanu), fratricid (*În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură*, 2000, R: Sinișa Dragin), fetișism (*Trei frați de belea*, 2006, R: Theodor Halacu-Nicon).
10. Apud www.nytimes.com/library/film/082799wounds-film-review.html.
11. Între 1989-2007 au fost realizate nu cu mult peste 100 de filme de lung-metraj în România. Dorel Vișan este interpret în 14 filme românești realizate după 1989, Ștefan Iordache în 7, Mircea Diaconu în 7, Gheorghe Dinică în 22, Răzvan Vasilescu în 15, Mircea Albulescu în 7, Horațiu Mălăele în 13, Valentin Popescu în 7. În afara actorilor care apar în *Ticăloșii*, Maia Morgenstern a mai înregistrat 13 apariții în filme românești realizate după 1989.

14. Excepţiile

> Va veni o zi în care invenţia cinematografului va părea că a schimbat faţa lumii mai mult decât praful de puşcă, electricitatea sau descoperirea continentelor. Cinematograful va face posibil ca oameni care trăiesc în cele mai izolate colţuri ale lumii să ajungă să se cunoască şi să se iubească.
>
> *Mustafa Kemal Atatürk* (1937)

Există, desigur, un număr mare de creatori din Balcani a căror raportare la locul de naştere şi tradiţia culturală constituie un demers insuficient, uneori chiar nesemnificativ sau derutant. Sculptorii Constantin Brâncuşi şi Ivan Mestrović aparţin deopotrivă tradiţiilor culturale de baştină şi artei universale. În schimb Eugen Ionesco, născut la Slatina, în România, ca fiu al unui român şi al unei franţuzoaice, deşi şi-a început cariera ca un critic literar român, a considerat naşterea sa în România doar un accident biografic şi s-a stabilit la Paris, unde a devenit unul dintre maeştrii teatrului absurdului, câştigându-şi un loc în istoria teatrului universal. Se acceptă pe de altă parte că marii creatori depăşesc timpul şi spaţiul iar capodoperele cu greu pot fi încadrate în genuri sau curente. Dar tocmai pentru că Balcanii au născut mari creatori şi capodopere îşi pot revendica locul pe harta spirituală a lumii. Ei au furnizat deopotrivă opere aparţinând unei sensibilităţi specifice cât şi opere care abordează teme universale.

Goran Paskaljević, Duşan Makavejev, Binka Jeliazkova, Tonia Marketaki, Nuri Bilge Ceylan, Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc şi Alexandru Tatos au realizat rareori sau deloc filme încadrabile balcanismului. Un spectator străin care ar analiza un film de-al lor ar putea să nu observe că acţiunea se petrece în Balcani sau că regizorii sunt de acolo. Analizate intertextual şi extratextual filmelor li se pot găsi similitudini şi influenţe din Nouvelle Vague, de pildă, dar se poate găsi în adâncime şi filonul balcanic căci funcţionează şi aici principiul vaselor comunicante.

Desigur, filmele realizate în Balcani abordează cu succes teme şi genuri ne-locale precum viaţa citadină modernă (*Meandre*, 1966, R: Mircea Săucan, *Când voi fi mort şi livid/ Kad budem mrtav i beo*, 1967, R: Živožin Pavlović, *Se trezesc şobolanii/ Budjenje pačova*, 1967, R: Živožin Pavlović, *Felix şi Otilia*, R: Iulian Mihu, 1972, *Secvenţe*, 1982, R: Alexandru Tatos, *Proba de microfon*, 1980, R: Mircea Daneliuc, *Liliacul înfloreşte a doua oară*, 1990, R: Cristina Nichituş, *Filantropica*, 2002, R: Nae Caranfil, *Logodna Annei/ To proxenio tis Annas*, R: Pantelis Voulgaris, 1972, *Zilele liniştite ale lui august/ Isiches meres tou avgostou*, R: Pantelis Voulgaris, 1991**,** *Depărtare/ Uzak* al lui Nuri Bilge Ceylan, 2002, *Inocenţă/ Masumiyet,* R: Zeki Demirkubuz, 1997), parabola (*Încercarea/ Izpit*, R: Gheorghi Diulgherov, 1971), fantasticul (*Bariera/ Barierata*, R: Hristo Hristov, 1979, *Moara lui Călifar*, 1984, R: Şerban Marinescu, *Nopţi de cristal/ Kristalines nichtes*, Grecia-Franţa-Elveţia, R: Tonia Marketaki, 1991), SF-ul (*Salvatorul/ Izbavitelj* al lui Krsto Papić, 1976, *A treia de la Soare/ Treta sled Slănţeto* al lui Gheorghi Stoianov, 1972, *Paşi spre Lună* al lui Ion Popescu-Gopo, 1963, *Hyperion* al lui Mircea Veroiu, 1975), basmul (*De-aş fi Harap Alb*, 1965, R: Ion Popescu-Gopo, *Sabia fermecată/ Ciudotvorni mac,* R: Vojislav Nanović, 1950), dramele intelectualilor (*Domnul Muhsin/ Muhsin Bey*, R: Yavuz Turgul, 1987, *Sfârşitul unei epoci/ Telos epochis* R: Antonis Kokkinos, 1995), ale marinarilor (*Vântul urii/ O Anemos tou misous*, 1954, R: Nikos Tsiforos, *Marinarul din Marea Egee/ O*

Naftis tou Aegeou, 1968, R: Kostas Stranzalis, *Bună seara, Irina*, 1980, R: Tudor Mărăscu), filmul pentru copii (*Năică*, 1963, *Amintiri din copilărie*, 1964, ale Elisabetei Bostan, *Maria-Mirabela*, 1981, România-URSS, al lui Ion Popescu-Gopo, *Cavaler fără armură/ Riţar bez bronia*, 1965, R: Borislav Şaraliev, *Aricii se nasc fără ţepi/ Taralejite se rajdat bez bodli*, 1970, R: Dimităr Popov, *Ian Bibian* al lui Vasil Apostolov, 1985, *Aventurile lui Spas şi Neli/ Patilata na Spas i Neli*, 1987, R: Gheorghi Stoev), filmul muzical (*Veronica,* 1972, R: Elisabeta Bostan), de aventuri etc. Cineaştii balcanici au realizat adaptări meritorii după opere ale literaturii universale (*În ajun/ Nakanune*, URSS-Bulgaria, 1959, R: Vladimir Petrov, după Ivan Turgheniev, *O lady Macbeth siberiană/ Sibirska ledi Magbet*, Iugoslavia-Polonia, 1961, Sc: Sveta Lukić, R: Andrej Wajda, după Nikolai Leskov, *Aventurile lui Tom Sawyer* şi *Moartea lui Joe Indianul*, România-Germania-Franța, 1968, R: Mihai Iacob și Wolfgang Liebeneiner, după Mark Twain, *Salonul numărul 6/ Paviljon VI*, Iugoslavia, 1978, de Lucian Pintilie după A.P. Cehov, *Dolce far niente*, Franța-Italia-Belgia-România, 1998, R: Nae Caranfil, după romanul „Comedia de la Terracina"/ „La comédie de Terracina" din 1996 de Frédéric Vitoux), şi au participat la coproducţii în toate genurile, inclusiv western (Vezi **III. 1. Istoria filmului în Balcani: pionieri comuni şi asemănări**) sau horror. Se pot consemna chiar şi filme de avangardă şi experimentale notabile: *Faţa Medusei/ To Prosopo tis Medusas/ Vortex* (1966, Grecia) al lui Nikos Koundouros, *Balonul captiv/ Privărjeniat balon* (1967) al Binkăi Jeliazkova, *W.R: Misterele organismului/ W.R: Misterije organizma* (Iugoslavia-Germania, 1971) al lui Duşan Makavejev sau *Alexandru cel Mare/ O Megaloalexandros* (1980, Grecia) al lui Theo Anghelopoulos).

Scenă din *Faţa Medusei*

Faţă de numărul şi diversitatea filmelor realizate în cele 11 ţări balcanice timp de 100 de ani, cele care pot fi raportate cu suficientă relevanţă la setul de trăsături balcanice reprezintă o fracţie. Chiar şi pentru multe din filmele pe care le-am analizat, perspectiva balcanică poate fi contestată. A respinge însă a priori o asemenea perspectivă presupune însă practic percepţia negativă a Balcanilor şi imposibilitatea de a stabili o posibilă filiaţie a motivelor artistice, a pierde din vedere o tradiţie culturală. Desigur, se pot face referiri relevante exclusiv la o tradiţie culturală naţională însă şi un astfel de demers poate fi insuficient. Până la urmă orice perspectivă şi orice analiză presupune în mod logic o reducţie, o aproximare căci operele artistice au un caracter individual şi simbolic. Demersul nostru de a le compara, de a le selecta şi analiza transnaţional dar regional seamănă cu un recensământ al elefanţilor de pildă. Se poate estima numărul elefanţilor africani sau indieni însă mai greu cel al elefanţilor din Namibia căci mai există încă exemplare în afara rezervaţiilor, care se deplasează prin savană precum strămoşii lor ignorând graniţele nou apărute. Kusturica este unul dintre aceşti elefanţi.

V. CONCLUZII: BALCANISMUL ÎN CINEMA– O NECESITATE?

1. Cinematograf scandinav şi latino-american, de ce nu şi balcanic?

> Ceasul de fericită plenitudine a spiritului european, dacă va mai bate undeva, va bate cu toată certitudinea aici în Sud-Estul nostru, care până mai ieri era situat în spatele lui Dumnezeu.
>
> *Lucian Blaga* (1940)

Deşi cineaştii suedezi (Victor Sjöström, Greta Garbo, Ingrid Bergman, Ingmar Bergman, Bo Widerberg, Mai Zetterling, Jan Troell, Erland Josephson etc.), danezi (Valdemar Psilander, Holger Madsen, Carl Dreyer, Bille August) şi finlandezi (Nyrki Tapiovaara, Aki Kaurismaki) au avut o contribuție importantă şi timpurie la evoluția cinematografului universal, prin cariera avută, inclusiv în cadrul cinematografiilor țărilor natale, pe lângă sintagma „cinematograf suedez", de pildă, se utilizează totuşi pe scară largă formula „cinematograf nordic" sau „scandinav". Aceste formule ignoră faptul că Danemarca şi Islanda nu sunt situate în Peninsula Scandinavică sau că Finlanda a avut în perioada modernă o altă evoluție politică, fiind între 1809-1917 un ducat component al Rusiei, iar limba finlandeză este un idiom ugro-finic, neînrudit cu celelalte limbi nordice. Pe de altă parte, doar cinematografiile norvegiană şi islandeză, mai modeste, ar putea beneficia de prestigiul acestor formule. Istoria țărilor nordice a avut însă lungi perioade de comunitate politică: Regatul Unit al Danemarcei şi Norvegiei a existat între 1380-1814, Danemarca a inclus Islanda între 1380-1918, Finlanda a făcut parte din regatul Suediei din secolul 12 până în 1809, Suedia a fost hegemon al Mării Baltice între 1611-1721, regii Suediei au deținut şi coroana Norvegiei între 1814-1905 etc. Alături de aceste perioade de comunitate politică şi interferențele culturale sau coproducțiile destul de frecvente între aceste țări (cel mai cunoscut exemplu recent: *Pelle cuceritorul/ Pelle erobreren*, 1988, Danemarca-Suedia, R: Bille August) îndreptățesc într-o anumită măsură formulele cuprinzătoare. În acest sens trebuie avute în vedere şi carierele regizorilor suedezo-finlandezi Mauritz Stiller (Moshe Stiller, 1883-1928, evreu ruso-polonez născut în Finlanda) şi Jorn Donner (n. 1933, suedez născut în Finlanda, cu părinți de origine germană), care a început să facă filme în Suedia, apoi s-a întors în țara natală. Un alt exemplu în acest sens este cel al regizorului danez Benjamin Christensen (1879-1959) care şi-a continuat cariera în Suedia, unde a realizat cel mai cunoscut film al său – *Vrăjitoria de-a lungul vremurilor/ Häxan* (1922). Nu în ultimul rând trebuie subliniat că filmele din Suedia şi Finlanda sunt titrate şi în limba celeilalte țări datorită existenței minorităților suedeză din Finlanda, respectiv finlandeză din Suedia. Pe de altă parte publicul din Suedia poate înțelege relativ uşor dialogurile din filmele norvegiene sau daneze şi, bineînțeles, este posibil şi invers.

Filmele şi creatorii din America Latină şi America de Sud au fost adesea înglobaţi în formule precum „cinematografia latino-americană" sau „sud-americană" deşi măcar cinematograful mexican, brazilian şi cel argentinian au avut destule realizări, motiv pentru care alţi observatori le analizează separat. Perspectiva integratoare are în vedere pionierii şi subiectele comune, piaţa comună de difuzare, limba comună (cu excepţia Braziliei) şi desele coproducţii ale acestor ţări cu Spania, care justifică îndeajuns această grupare. Pe lângă aceste formule au mai fost încercate şi alte sintagme cuprinzătoare precum „cinematografia arabă", „cinematograful negru" sau „cinematografia Indochinei".

Având în vedere afirmarea internaţională a cineaştilor de după cel de-al doilea război mondial concomitent cu cea „latino-americană" a apărut şi formula „cinematografie balcanică". A apărut mai rar, mai ales pentru că Iugoslavia şi Grecia au reuşit întrucâtva să-şi afirme propriile şcoli cinematografice. A căpătat însă greutate după 1990 când construcţia politică a federaţiei iugoslave s-a destrămat dar rădăcinile şi similitudinile între cinematografiile noilor şase state nu au putut fi ignorate. În plus, faţă de formula „cinematograf iugoslav", atributul „balcanic" a oferit avantajul de a putea integra şi fenomenul cinematografic din celelalte cinci state din peninsulă.

Patru istorii ale cinematografului mondial şi două enciclopedii reflectă aproape tot atâtea viziuni asupra cinematografului din Balcani, de la ignorare totală la comasare sau de la remarcarea unora din şcolile naţionale, până la prezentarea tuturor.

Georges Sadoul în istoria sa mai cuprinzătoare dar mai timpurie menţionează aproape toate cinematografiile din lume, inclusiv cea albaneză.[1] În cazul său formaţia marxistă şi epoca în care a fost elaborată istoria ar putea explica viziunea aproape exhaustivă şi importanţa acordată fiecărei şcoli cinematografice. Într-o anumită măsură interesul pentru cinematografiile naţionale şi mai ales pentru cineaştii europeni se poate observa de fapt în toate studiile franceze de cinema. Dacă vom compara un dicţionar francez de cinema cu unul anglo-saxon vom constata că în ultimele lipsesc chiar vedete europene sau regizori care au obţinut premii la Cannes, Veneţia sau Berlin dar care nu s-au bucurat de o distribuţie satisfăcătoare în Marea Britanie sau peste ocean. Similar cu Sadoul procedează Roger Boussinot în „Enciclopedia cinematografului"[2] însă deşi acordă câteva rânduri cinematografului albanez, îl ignoră pe cel turc, inserând însă un paragraf despre regizorul Yilmaz Gűney.

Americanul Ephraim Katz în enciclopedia sa acordă paragrafe speciale cinematografiilor din Bulgaria, Grecia, Iugoslavia, dar ignoră România, Albania şi Turcia. De fapt, nici un cineast român nu este amintit în această lucrare! Fără să ne simţim lezaţi, trebuie să admitem că omiterea cinematografiei româneşti şi a cineaştilor români în condiţiile în care Ephraim Katz acordă spaţii cineaştilor bulgari şi venezueleni, de pildă, ale căror filme nu au fost premiate la marile festivaluri, se datorează probabil şi lipsei unei promovări a filmului românesc de către instituţiile româneşti, mai ales în lucrări de referinţă în limbi de circulaţie. Din America Latină enciclopedia analizează pe scurt cinematograful din Argentina, Brazilia, Cuba, Mexic şi Venezuela dar îl ignoră de pildă pe cel din Chile. Un articol dedicat Africii menţionează cinematograful „sub-saharian" dar şi cineaşti din Africa de Sud, Algeria, Burkina-Fasso, Egipt, Guineea, Mauritania, Senegal şi Zimbabwe[3].

Britanicul David Parkinson utilizează atât formule cuprinzătoare multinaţionale („Europa de Est" pentru a se referi la cinematorafele bulgar şi românesc înainte de 1970), cât şi denumiri naţionale ale cinematografiilor („românesc", „bulgar"), mai ales după afirmarea acestora[4]. Americanul Gerald Mast utilizează doar numele principalelor şcoli cinematografice naţionale, inclusiv cea iugoslavă, dar ignoră cinematografiile din Grecia, România, Turcia şi Albania[5]. În fine, macedoneanul Gheorghi Vasilevski, într-o istorie recentă, deşi acordă un spaţiu special şcolilor naţionale, ignoră cinematografiile din America Latină şi Balcani şi face doar o referire la începuturile „cinematografiei balcanice"[6].

NOTE

1. Sadoul, Georges – *Istoria cinematografului mondial*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1961. Chiar şi cinematografiei albaneze îi dedică patru rânduri (p. 461).
2. Boussinot, Roger – *op. cit.* Acordă un paragraf cinematografiei albaneze (p. 29), o pagină celei bulgare (p. 334-335), patru pagini celei greceşti (p. 899-903) şi celei iugoslave (p. 2150-2155) şi trei pagini celei româneşti (p. 1768-1772).
3. Katz, Ephraim – *op. cit.* Din Balcani au articole cinematografiile din Bulgaria (p. 190-191), Grecia (p. 551), Iugoslavia (p. 1488-1489).
4. Parkinson, David – *History of Film*, Ed. Thames & Hudson, Londra, 1997, utilizează atât formulele cinematograf „suedez" şi „danez", cât şi „Scandinavia", „scandinavi" pentru perioada de până la al doilea război mondial (p. 54, 56). Despre cinematograf „românesc" şi „bulgar" vorbeşte abia după anii `70 (p. 236).
5. Mast, Gerald – *A Short History of the Movies*, Ed. Macmillan, New York, 1986. Pe lângă cinematograful „ungar", „polonez", „cehoslovac" analizează şi pe cel „iugoslav" (p. 398) dar nu menţionează nici un film din Bulgaria, România, Turcia, Albania sau Grecia. Sunt menţionaţi doar Constantin Costa-Gavras şi filmele sale (p. 184, 365, 487) mai întâi în contextul cinematografiei franceze şi apoi ca reprezentant grec al cineaştilor exilaţi.
6. Vasilevski, Gheorghi – *Istorija na filmot*, Kinoteka na Makedonia, Skopje, 2000. Este notată în treacăt opera de pionierat a „cineaştilor macedoneni" Milton şi Ienache Manakia şi contribuţia lor la „cinematografia balcanică" (vol. I, p. 62, 88) dar alţi cineaşti din zonă nu sunt menţionaţi, la fel ca şi cei din America Latină.

2. Dracula sau despre necesitatea exotismului şi a subvenţionării

> Am citit că toate superstiţiile cunoscute în lume s-au adunat în potcoava Carpaţilor, ca şi cum aici ar fi fost centrul tuturor vârtejurilor imaginaţiei. Dacă aşa stau lucrurile, şederea mea aici poate fi interesantă...
>
> *Bram Stoker* (Dracula, 1897)

Din perspectiva psihanalizei lui Carl Gustav Jung[1] putem explica impunerea cowboy-ului ca arhetip al bărbăţiei şi individualismului occidental deşi iniţial a fost reprezentativ doar pentru o epocă şi doar pentru o parte a SUA, în dauna marinarului, o evidentă emblemă a expansiunii tuturor naţiunilor atlantice. Se poate opina că marinarul devenise de mult timp un membru al societăţii burgheze europene şi a început a fi conceput doar ca o ocupaţie căci îşi epuizase latura poetică şi aventuroasă încă de la Camões sau cel târziu de la Daniel Defoe la începutul secolului 18. Cowboy-ul este cel mai bun exemplu prin care o mare cultură a impus un bun propriu, cu semnificaţii larg acceptate, chiar dacă provenit dintr-un fenomen local. Marile culturi tind spre imperialism cultural şi îşi impun ca pe un super-ego bunurile culturale transformându-le în mituri cu tendinţă de universalizare. Ele preiau şi simbolurile altor culturi însă le transformă în categorii negative sau le utilizează mai ales ca simple unelte (Vezi şi **II. 2. 44 de ţări balcanice fictive**). Astfel, marile culturi preiau nu atât metafore, cât metonimii, utilizând numele unor obiecte sau concepte pentru altele, cu care sunt în relaţia parte-întreg, cauză şi efect, produsul cu numele locului de unde provine etc. Omisiunea unuia dintre termenii relaţiei este tipică imperialismului, care importă marfa dar ignoră proveniența. Sintagmele rezultate conţin şi adjective cum ar fi ciudat, misterios, bizar, ceea ce probează acceptarea bunurilor străine doar în ipostaza de categorii negative. Marile culturi îşi afirmă supremaţia prin privilegiul de a lansa metafore şi mituri acceptând doar preluarea critică a unor bunuri din substrat, păgâne, folclorice, ezoterice, exotice şi asumându-şi dreptul de a decide ceea ce este interesant, util, anormal sau condamnabil. Este elocvent faptul că în limba română „străin" şi „straniu" sunt cuvinte cu aceeaşi etimologie, la fel ca şi cuvintele italiene „straniero" şi „stranio", cele englezeşti „stranger" şi „strange" sau slavele „ciujd" („străin") şi „ciudesen" („ciudat, straniu"). Aceste omonimii şi apropieri semantice îşi au originea desigur în concepţia primitivă pentru care ceea ce era străin era şi straniu.

Uneori însuşi fenomenul respingerii altei culturi reprezintă proba maturităţii culturii în cauză. Prima respingere publică a altei culturi a avut loc în secolul 5 î.e.n. Incredibil, ea a aparţinut unei minţi strălucite, cea a lui Herodot atunci când a descris Egiptul şi nu a fost în stare să recunoască nimic prin care egiptenii ar fi fost superiori grecilor. Cu alte cuvinte, deşi Herodot nu putea să-i considere pe egipteni „barbari", el nu s-a putut abţine să nu-i considere „ciudaţi" din anumite motive, cel puţin discutabile.

Culturilor minore le rămâne ca spaţiu vital o zonă restrânsă, plasată din punct de vedere etico-estetic între normal, agreabil şi anormal, dezagreabil. Această zonă de căutări estetice poate fi una a artelor decorative, a speciilor artistice minore, a divertismentului şi artizanatului. Cea mai simplă modalitate pentru ca o cultură minoră să iasă întrucâtva în evidenţă constă în lansarea unui element de exotism local care să dea numele unei anxietăţi universale. Caraibianul

„zombie" ar putea fi un exemplu. Cu alte cuvinte, o cultură minoră cu greu poate produce o nouă noțiune, ea poate să dea noi nume şi forme celor existente. Metafora este privilegiul marilor culturi, pe când cele mici pot produce doar metonimii.

În epoca actuală a audio-vizualului, alte culturi, în speță alte cinematografii, în afara celei americane şi a celei de limbă engleză adaptate la piață, sunt condamnate la o inerentă alteritate exotică. Practic, doar cinematografia americană şi cea indiană, ca şi producțiile de televiziune latino-americane reprezintă o industrie, în timp ce producțiile celorlalte țări, prin comparație, sunt artizanale. Iar artizanatul, pentru a se vinde, trebuie să fie întrucâtva exotic...

Mitul cu o circulație exemplară în cultura şi cinematografia anglo-saxonă dar şi cu repercursiuni incredibile în cultura română, ba chiar şi în Balcani, este cel al lui Dracula. Înainte de a deveni monstru într-un roman gotic şi în filme, mai ales anglo-saxone, Dracula nu a aparținut doar istoriei româneşti şi literaturii germane, ci Sud-Estului Europei. Nu trebuie uitat că el a intrat în folclorul turc[2], că a luptat în Bosnia şi Serbia sau că singurul jurnal păstrat al unui soldat medieval din Estul Europei aparține unui ienicer sârb, Mihail de Ostrovița, care a luptat împotriva lui Vlad Țepeş. De asemenea, „vampir", termen azi universal, provine din limba sârbă[3]. S-a recunoscut adesea importanța povestirilor germane despre Dracula, între primele tipărituri alături de biblie, dar abia în 1929 a fost descoperit manuscrisul slavon al „Povestirii despre Draculea voievodul"/ „Skazke a Drakulea voivoda", a cărei a doua copie datează din 1586 şi care atestă interesul contemporan al esticilor pentru voievodul muntean. Scrierea pare opera unui român cunoscător de slavonă sau slav, este ulterioară povestirilor germane şi constituie prima scriere laică din literatura rusă iar atitudinea scriitorului este favorabilă domnitorului astfel încât chiar în aceleaşi anecdote, care la germani erau defavorabile, morala este alta[4]. Se pare că scrierea a fost copiată pentru cneazul Ivan al III-lea al Rusiei (1462-1505) ca un exemplu pentru o politică de mână forte şi de luptă împotriva tătarilor, aşa cum voievodul muntean se dedicase luptei antiotomane. Un roman maghiar publicat la Timişoara şi un film maghiar despre Dracula datează din 1923[5], două romane turceşti despre Vlad Țepeş şi Dracula datează din 1928 („Kazikli Voyvoda" de Ali Riza Seyfi), respectiv din 1936 („Akindan Akina" de Turhan Tan), iar un film horror turcesc care îl ecranizează pe primul a apărut încă din 1953[6]. La rândul său, un reprezentant al Şcolii de animație de la Zagreb, Darko Cesar, a realizat o parodie animată în *Mouseferatu* (1987).

Dracula este un exemplu tipic de bun cultural preluat condescendent de către cultura anglo-saxonă şi reaşezat după mult timp în contextul culturii sale originare. El nu a fost întors la origini dintr-un demers compensatoriu sau ştiințific, ci cu intenția de a-l îmbogăți cu noi sensuri în contact cu cultura care i-a dat naştere, ca pe un Anteu. Dracula a evoluat în filmele anglo-saxone, evoluție evidențiată de mijloacele cu care este distrus de-a lungul timpului: cu ajutorul religiei, al ştiinței şi recent datorită dragostei[7]. Raportul recent al lui Dracula cu dragostea dovedeşte că maleficitatea sa de ființă diabolică se epuizase întrucâtva astfel încât a fost necesară o schimbare: Dracula nu mai este aşa rău. În 1972 după publicarea de către doi istorici, Raymond McNally şi Radu Florescu, a cărții „În căutarea lui Dracula"/ „In Search of Dracula", un veritabil best-seller între scrierile ştiințifice, a apărut filmul *In Search of Dracula,* regizat de Calvin Floyd şi avându-l în rolul principal pe Christopher Lee. Pentru prima dată acțiunea a fost localizată în România[8]. În anul următor, *Dracula* lui Dan Curtis a făcut pentru prima dată referință la figura istorică a lui Vlad Țepeş. În 1992, *Bram Stoker's Dracula* al lui Francis Ford Coppola a fost printre primele filme de acest gen care a fost nominalizat la premiile academiei americane de film, obținând trei premii Oscar pentru machiaj, efecte sonore şi costume. Filmul a beneficiat de consultanți români iar Dracula şi alte câteva personaje au vorbit şi în română (!). De această dată el nu mai este doar un nobil ticălos, ci un luptător viteaz împotriva turcilor care s-a revoltat împotriva lui Dumnezeu pentru moartea soției sale. La rândul lor, parodiile consolidează mitul colateral al lui Dracula conform căruia Transilvania ar fi locul unde toate „superstițiile cunoscute în lume s-au adunat în potcoava Carpaților, ca şi cum aici ar fi fost centrul tuturor vârtejurilor imaginației"[9], cum se exprima Jonathan Harker, eroul lui Bram Stoker (vezi **II. 1. Orient Express sau Midnight Express**).

Un alt lucru important s-a întâmplat cu mult timp înainte ca să se aplice la Hollywood regula ca rolurile de străini să fie distribuite mai ales unor interpreți din țările respective. Bela Lugosi, actor de origine maghiară din Transilvania, a

Afiş cu Bela Lugosi la *Blestemul lui Dracula*

devenit interpretul cel mai des utilizat (în şapte filme în rolul lui Dracula, în alte două în rolul lui Frankenstein, plus alte roluri de vampiri!) şi memorabil al lui Dracula tocmai datorită accentului său străin şi stilului teatral. Pe de altă parte, este evident că nu s-ar fi turnat peste 300 de filme în 15 ţări cu Dracula (locul doi după Sherlock Holmes ca număr de adaptări pentru ecran![10]) dacă acestea ar fi reprezentat doar divertisment. Dracula reprezintă şi un fenomen sociologic. Dacă scrierile lui Rudyard Kipling au reflectat extinderea şi influenţa imperiului colonial britanic, cărţi precum cea a lui Bram Stoker şi primele filme despre Dracula au reflectat semnele de decădere ale imperiului şi ameninţarea pe care o puteau avea zonele sălbatice ale globului asupra Angliei civilizate[11]. Să nu uităm că majoritatea ticăloşilor din romanele gotice erau nobili străini iar tentativele de a stăpâni lumea din filmele americane aparţin încă mai ales unor străini dezaxaţi. Pe de altă parte s-a observat că Dracula, atât ca nobil exotic cât şi ca vampir, a constituit o reprezentare de tip oniric a sexualităţii. Nu în ultimul rând misterele fluidului vital şi ale învierii au fascinat întotdeauna, în epoci religioase sau pozitiviste. În acest fel Dracula este legat de zei şi eroi precum Ghilgameş şi Enkidu, Frankenstein sau chiar primii extratereştri – invadatori şi vampiri – cei ai lui H.G.Wells din „Războiul lumilor”.[12]

Dracula ne-a dovedit că şi miturile îşi au destinul lor. Iar mitul lui Dracula nu este numai cel mai cinematografic, ci reprezintă şi o metaforă care evocă elocvent şi starea culturilor minore. Dracula este mortul viu, o creatură care se străduieşte să existe, căutând zone de umbră, care nu se poate hrăni normal, căci are nevoie de sânge. Aceasta e de fapt şi starea micilor cinematografii: ele nu mai pot subzista independent, ci cu ajutorul transfuziilor sau, cu alte cuvinte, cu ajutorul subvenţiilor.

NOTE

1. Jung, Carl Gustav – *Opere complete vol. I, Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Ed. Trei, Bucureşti, 2005, p.53-59, 87- 92 et passim.
2. În folclorul turc Vlad Ţepeş, cunoscut ca Dracula-oglu Kazikli, a intrat în secolul 15, în care a trăit voievodul român. Paradoxal dar adevărat, în folclorul românesc Vlad Ţepeş şi Dracula au reprezentat infiltraţii târzii, de la sfârşitul secolului 19, datorate influenţei livreşti a ediţiilor populare scoase de Nicolae Iorga a legendelor cuprinse în cartea „Vlad Ţepeş şi naraţiunile germane" (1896) alcătuită de ginerele său Ioan Bogdan, pe care învăţătorii români le-au citit şi povestit elevilor.
3. Stoicescu, Nicolae – *Vlad Ţepeş*, Ed. Academiei RSR, Bucureşti, 1976, p. 24-32. Vezi şi Andreescu, Ştefan – *Vlad Ţepeş (Dracula) între legendă şi adevăr istoric*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p. 245-270; Stăvăruş, Ion – *Povestiri medievale despre Vlad Ţepeş-Drăculea. Studiu critic şi antologie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1993, p. 7-22; Dogaru, Mircea – *Dracula – mit şi realitate istorică*, Ed. Ianus, Bucureşti, 1994, p. 199-224.
4. Stăvăruş, Ion – *op. cit.*, p. 49-50, 107-108.
5. Este vorba de fapt despre primul film despre Dracula, *Moartea lui Dracula/ Drakula halála* (1923, Ungaria-Austria-Franţa, R: Károly Lajtay), care este însă pierdut.
6. *Dracula în Istanbul/ Dracula 'da Istanbul*, regia Mehmet Muhtar. Vezi Philip Madden – The Turkish Dracula, www.horror-wood.com/istanbul.htm şi *Dracula 'da Istanbul* în www.imdb.com.
7. Miller, Elizabeth – *The Genesis of Dracula,* World Dracula Congress, *Transylvanian Journal: Dracula and Vampire Studies*, I/1995.
8. Deşi în *Nosferatu, simfonia groazei/ Nosferatu, eine symphonie des grauens* (1922, Germania, R: F.W. Murnau) se face o referire în prolog la epidemia din portul Galaţi, nu este menţionată România.
9. Stoker, Bram – *Dracula*, Ed. Univers, Bucureşti, 1990, p. 39.
10. Miller, Elizabeth – *op. cit.*
11. *Ibidem*.
12. Deşi par că aparţin altor epoci, „*Dracula*" de Bram Stoker a apărut în 1897 iar „*Războiul lumilor*" de H.G. Wells în 1898, la doar un an!

3. Balcanismul – o sensibilitate aparte?

> Balcanizarea nu e deci boala mortală, ci reprezintă salvarea şi resurecţia spiritului european prin întoarcerea la emoţii, creativitate, inspiraţie aproape religioasă.
>
> *Nevena Dakovic*

Să ne amintim ce reprezentau Balcanii pentru doi scriitori care au cunoscut bine regiunea, precum Saki şi Gregor von Rezzori. Saki considera în „Sertarele zilelor de ieri" (1912-1913) că „Balcanii au reprezentat de mult ultima bucăţică de teren de vânătoare favorabil pentru aventuroşi, un loc de desfăşurare a pasiunilor care vor fi curând atrofiate de către lipsa de exerciţiu." La rândul său, Rezzori, pentru Magrebinia sa din „Povestiri din Magrebinia" (1953), propunea în locul geografiei o localizare având în vedere o sensibilitate specifică: „Nu apare în niciun atlas şi pe niciun glob pământesc. Unii spun că s-ar afla în sud-estul Europei, alţii că, de fapt, este chiar sud-estul Europei. Dar, mă rog frumos, ce e Sud-Estul? Ca să folosesc şi eu limbajul stricat al Vestului: e un concept extrem de relativ în sistemul copernician al lumii. Pedanţii se vor strădui eventual, cum e şi firesc, să fixeze conturul geografic, aproximativ al graniţelor Ţării Magrebine. Tot ei vor fi cei care se înşeală. Căci graniţele adevărate şi propriu-zise ale Magrebiniei sunt în sufletul şi inima omului." Putem adăuga definiţia unui filozof al culturii sloven, Slavoj Žižek: „Să considerăm Balcanii... portretizaţi de media liberală apuseană ca pe un vortex de pasiune etnică, un vis multicultural transformat într-un coşmar."[1] Avem deci pe de o parte Balcanii ca un stadiu al Europei, defazaţi în timp faţă de Vestul Europei şi pe de altă parte Balcanii eterni, caracterizaţi de o anume sensibilitate. În acest mod putem considera că balcanicii pot fi echivalaţi întrucâtva cu barbarii sau tracii pentru grecii antici sau cu Bizanţul decăzut şi multinaţional. Unui asemenea teritoriu şi unui asemenea tip de oameni îi aparţine Emir Kusturica[2], de pildă, un cineast născut la Sarajevo şi format în Iugoslavia dar care, în ultimii ani, este blamat din motive politice în Bosnia şi Herţegovina natală, căci s-a declarat iugoslav după destrămarea primei federaţii, sau a ajuns controversat în Serbia. Pentru multe alte motive el aparţine Balcanilor mai mult decât orice alt creator[3]. De asemenea, stilul „etno"[4] sau asumarea balcanismului în varianta pitorească sau dramatică, incluzând umorul şi ironia, presupune şi o viziune critică, o formă de prelucrare pentru a capta publicul occidental. Având în vedere faptul că există curente artistice consubstanţiale, specifice unei anumite culturi, unui anume moment istoric şi teritoriu, precum expresionismul german, prerafaelitismul englez sau realismul magic latino-american, am putea subsuma astfel de pildă vitalitatea şi barbaria Balcanilor, aşa cum propuneau zenitiştii. Dacă însă considerăm curentele şi manierele artistice nişte constante, nişte imanenţe spirituale, putem considera vitalismul balcanic o formă actuală de manifestare a romantismului sau expresionismului, care se manifestă târziu şi pregnant în Balcani. Balcanismului artistic i s-ar putea adăuga la fel şi pitorescul impus de occidentali şi asumat până la urmă de mulţi creatori balcanici. Să ne amintim definiţia balcanismului a lui Boşko Tokin din 1921 în manifestul zenitismului: „Balcanismul este dorinţa vag exprimată pentru estetizarea dinamismului, care ar putea avea o înclinaţie rasială, pentru ceva ce ar putea fi specific nouă, Balcanilor."[5] Cu alte cuvinte dacă pitorescul, vitalitatea şi barbaria trebuie să poarte un singur nume, acesta ar putea fi balcanismul. Perspectiva politică şi denigratoare au atribuit de mult peninsulei asemenea trăsături, de ce nu ar fi recunoscute acestea şi ca nişte trăsături ale artei sau măcar cinematografiei balcanice actuale?

Trebuie menționat că în anii `80 teoreticienii bulgari de cinema, de pildă, deveniți deja mai deschiși față de Occident, au acceptat măcar teoretic o idee sintagmă precum „identitatea culturală a grupurilor, națiunilor și regiunilor”[6]. În 2003, Susan Hart, în prologul unui simpozion dedicat cinematografiei balcanice găzduit de Universitatea Yale[7], recunoștea pe de o parte tendința cineaștilor balcanici de a se regăsi într-un spațiu comun reprezentat alegoric (Danis Tanović în *No Man 's Land*, Emir Kusturica în *Underground*, Goran Paskaljević în *Butoiul cu praf de pușcă/ Cabaret Balkan/ Bure baruta* iar Sotiris Goritsas în *Balcanizatorul/ Valkanizater*), iar pe de alta necesitatea recunoașterii unei cinematografii balcanice: „Astăzi însuși cuvântul <Balcani> are încă o sonoritate de rău augur... Totuși, o cinematografie robustă a adus în forță atenției noastre această regiune și politica ei. Distrus de conflicte și periculos de minat, acest <butoi cu pulbere al Europei> a servit ca un decor încărcat pentru coproducții și filme locale capabile să exploateze topografia sa spectaculos de variată (coasta Adriaticii, câmpuri și sate care coboară spre Dunăre, munți cu păduri întunecate) și diversele sale limbi, religii și ritualuri populare.” Simpozionul „Există un cinematograf balcanic?” organizat în 2007 de Andrew James Horton, Dan Georgakas și Angelike Contis pentru revista *Cineaste*[8] s-a bucurat de participarea a 10 regizori din regiune aparținând mai multor generații și a cinci critici din mai multe țări, cunoscători ai cinematografului din Balcani. Pantelis Voulgaris, Ron Holloway și Deborah Young acceptă un „cinematograf balcanic” în timp ce Milcio Mancevski and Goran Radovanović îl resping. Criticul italian Lorenzo Codelli îl respinge deasemenea. Când este vorba despre identificarea trăsăturilor balcanice comune chiar dacă, evident, rezultatele nu constituie răspunsuri identice, ele includ câteva idei similare. Pentru regizorul albanez Kujtim Çashku „Balcanii reprezintă un loc al poveștilor și al povestitorilor (...) Povestirea miturilor și a legendelor, ca și trăirea ca și cum ai fi un personaj folcloric, este caracteristică Balcanilor. Aceste trăsături sunt reflectate de filmele care se fac aici..” El identifică de asemenea „un același caracter comic” în țările balcanice sau „o scenă pentru tragi-comedii”. La rândul său, Nuri Bilge Ceylan acceptă: „Eu cred că există o sensibilitate balcanică. O simt. Poate nu o pot exprima bine dar când zic Balcani, vizualizez ceva, un fel de personalitate, un fel de suflet, de spirit.” Constantin Giannaris adaugă ca o trăsătură comună „acest fel de umor negru și temperament întunecat, așa cum este înfățișat de Kusturica în filme precum *Underground*.” La fel preocedează slovenul Damjan Kozole: „Desigur, există multe lucruri pe care le avem în comun: temperament fierbinte, umor negru, un trecut politic instabil și turbulent, lipsa de bani sau, ca să ne exprimăm frumos, fonduri insuficiente pentru producția de filme. Totuși, nu cred că există ceva precum <film balcanic> sau <poetică balcanică>. Cinematografia balcanică constituie doar o noțiune geopolitică, utilizată convenabil pentru a eticheta filme produse din Slovenia până în Turcia, adică în Sud-Estul Europei.” Dușan Makavejev este capabil să enumere câteva trăsături: „vitalitate stranie, reguli contradictorii, umor, nevoia de a supraviețui, aspirații haotice, lipsă de sens, fatalism și dezorientare generală. În toate aceste categorii femeile cu aceste trăsături le fac să pară mai acceptabile decât pe cele ale bărbaților.” Tinerii regizori Corneliu Porumboiu și Zorniță Sofia observă „un tip special de umor, unul absurd”, respectiv că „filmele sunt orientate spre narațiune și nu au în mod necesar <elemente comerciale>”. Criticul turc Yusuf Guven consideră că „Filmele ne oferă întotdeauna motive de râs și de plâns”, în timp ce pentru colegul său grec Dimitris Kerkinos cinematograful din Balcani are „trăsături comune precum o turbulentă istorie politică comună, identitatea marginalizată a regiunii, starea de tranziție perpetuă și mentalitatea rebelă.”

Până la urmă aproape orice cunoscător al cinematografiei universale va reține îndeajuns din contribuția cineaștilor balcanici. Filmul politic nu poate fi conceput azi fără contribuția lui Gavras și Voulgaris, dacă nu și a lui Anghelopoulos, Kusturica, Pița, Daneliuc și Vălceanov. Filmele despre Balcani și cele balcanice au evidențiat un spațiu unic, cu o istorie complicată, unde are loc chiar „ciocnirea civilizațiilor”, realități confirmate de conflictele etnice și de filmele ultimelor decenii. La fel, se rețin ticăloșii de provenienței balcanică începând cu Dracula și Manolescu/ Monescu, eroi ai unor întregi serii de filme, și continuând cu Dimitrios al lui Jean Negulescu sau eroi ai lui Petrović și Kusturica, dintre care se disting țiganii, al căror ethos descoperit de cei doi a impresionat deopotrivă juriile și publicul de pretutindeni. De fapt, temperamentul excesiv și umorul au fost ilustrate nu numai de țigani, ci de balcanici în genere, mai ales la Cacoyannis în *Zorba grecul* și, evident, la Kusturica. Practic, ei și-au transformat personajele în veritabile arhetipuri și au obținut o incomparabilă autenticitate. Sunt

fără precedent de asemenea prin simbolismul lor imaginile create de cadrele lungi şi tăcute cu eroii meditativi ai lui Anghelopoulos ca şi fantasticul de sorginte onirică sau comedia neagră la Kusturica. Din nou Anghelopopoulos împreună cu regizorii mai tineri impune road-movie-ul sau călătoria în Balcani ca pe o experiență decisivă. Reducând concluzia la maximum Gavras, Cacoyannis, Kusturica şi Anghelopoulos constituie repere inevitabile ale istoriei cinematografiei universale.

Prin ce se evidențiază deci cinematograful balcanic? O listă minimală de trăsături ar trebui să cuprindă:

– filmul politic
– reflectarea unei istorii complicate, chiar a „ciocnirii civilizațiilor"
– personajele autentice cu un ethos specific şi un temperament excesiv
– simbolismul
– fantasticul de sorginte onirică
– comedia neagră
– road-movie-ul

Având în vedere trăsăturile de mai sus putem recunoaşte o sensibilitate specific balcanică caracterizată cel puțin de vitalitate şi umor negru, generat de o percepție oximoronică a unei realități pline de contraste. Evident, o asemenea sensibilitate născută în realitatea sfârşitului de secol 19 şi a secolului 20 şi-a găsit limbajul ideal în film, fenomenul artistic cel mai nou şi mai puternic. Secolul 20 a consemnat deopotrivă impunerea spațiului problematic al Balcanilor şi a funcției sociale a cinematografului.

Evident, recunoaşterea unei cinematografii balcanice implică şi aspecte politice. Primul succes de la Cannes al lui Kusturica a constituit o enormă surpriză iar unii critici au suspectat influența decisivă a preşedintelui juriului de atunci, Jiri Menzel, care l-ar fi preferat pe autorul filmului *Tata în călătorie de serviciu* pentru că a studiat la Praga, ba chiar i-a fost student. Se uită însă că pelicula a fost votată unanim. Ulterior, succesul nu l-a scutit pe Kusturica şi de critici din toate părțile, mai ales ca susținător al naționaliştilor sârbi sau nostalgic al Iugoslaviei. Personalitatea paradoxală a lui Kusturica şi mai ales părerile sale politice au avut de asemenea un rol deopotrivă în acceptarea sa entuziastă dar şi în criticile care i-au fost adresate. Practic, stilul „etno" promovat de Kusturica şi alții este gustat de mulți însă el devine uneori o etichetă limitatoare încât dacă cineaştii din Balcani şi din Est abordează alte stiluri sau subiecte sunt suspectați facil de inautenticitate. Sunt considerați deci a priori incompetenți de pildă în studiul modului de viață occidental deşi Estul a avut după 1989 experiența extinderii societății de piață în ritm accelerat şi dramatic. În definitiv, li se refuză astfel chiar şi perspectiva critică necesară a străinului.

În ceea ce ne priveşte, am identificat şi ilustrat în **IV. De la exotism la genuri şi stiluri specifice** cel puțin 13 trăsături ale unui mare număr de filme realizate în țările balcanice care considerăm că ne îndreptățesc să discutăm despre cinematografia balcanică, dincolo de tradițiile naționale şi mai ales de granițe, mai ales în acest spațiu unde acestea au apărut târziu şi s-au modificat atât de des şi atât de recent. Am avut satisfacția că şi alți cercetători concep acest spațiu în mod asemănător. Michael Jon Stoil a încercat să analizeze comparativ edificarea şcolilor naționale de cinema iar Dina Iordanova şi Nevena Dakovic au analizat constantele filmelor balcanice mai ales de după 1990. Am încercat să argumentăm existența unei tradiții culturale comune/ transfrontaliere analizând inevitabil literatura şi filmele despre Balcani, deopotrivă modele şi declanşatoare de reacții critice, ca şi evoluția cinematografiilor locale de la naşterea acestora. Abordând pentru prima dată subiectul extratextual şi diacronic am putut identifica şi analiza de pildă genuri cinematografice specifice Balcanilor precum filmele cu haiduci şi cele cu partizani ori am putut explica persistența melodramei şi înflorirea unor genuri precum road-movie sau comedia neagră. Pe de altă parte ni s-a părut că demersul definirii cinematografiei balcanice a devenit cu atât mai necesar şi mai urgent cu cât unii critici de cinema consideră că este vorba despre un fenomen aproape încheiat[9].

NOTE

1. www.irb.co.uk/v21/n06zize21006.htm. Vezi şi Gocić, Goran – *op. cit.*, p. 83.
2. Într-un interviu Kusturica admitea practic pierderea identității sale naționale: „Aceasta e Utopia mea. Mi-am pierdut oraşul (n.n. Sarajevo) în timpul războiului, acum aceasta e casa mea (n.n. satul din masivul montan sârbesc Mokra Gora pe care l-a construit). Am petrecut patru ani la New York, 10 la Paris şi am stat la Belgrad o vreme. Pentru mine ele sunt acum doar aeroporturi. Oraşele sunt umilitoare locuri de trăit, mai ales în partea asta a lumii. Tot ce câştig intră aici." (*The Guardian*, 2005, www.film.guardian.co.uk/interview/ interviewpages/0,1429569,00.html)
3. La fel, după destrămarea Iugoslaviei şi alți mari creatori au ajuns să fie dificil de integrat culturii statelor actuale provenite din fosta federație a slavilor sudici, să aibă o naționalitate incertă sau să se declare iugoslavi. Între aceştia pot fi menționați scriitorul Ivo Andrić, respectiv compozitorul Goran Bregović, actorul şi regizorul Branko Djurić-Djuro, cântărețul Mile Kitić etc.
4. Vezi **IV. 11. Kusturica şi vitalitatea** şi Gocić, Goran – *op. cit.*, p.5-6.
5. Dakovic, Nevena – *op. cit.*, p. 14.
6. Mihailovska, Elena – *Naționalnata kulturno-hudojestvena tradiția i bălgarskoto kino*, Ed. Nauka i izkustvo, Sofia, 1985, p. 55.
7. *No Man 's Land, Everyone 's Image: Cinema in the Balkans*, February 6-9, 2003. Vezi www.yale.edu/whc/images/calendar/pdf/WHC_0103.
8. *Is There a Balkan Cinema?: A Filmmakers' and Critics' Symposium Organized by Andrew James Horton with Dan Georgakas and Angelike Contis*. Vezi *Cineaste*, Vol. 32 No.3 (Summer 2007), www.cineaste.com/articles/is-there-a-balkan-cinema.htm.
9. „O vreme, exotismul a persistat în rândul nou-veniților din Europa Centrală şi de Est, din Balcani. Acest exotism s-a consumat din cauza stabilizării țărilor din aceste regiuni dar există încă o aşteptare a unor filme triste din ghetoul de bidonviluri de la Sud-Est de Viena." Vezi Antonia Kovaceva, „*Stani, Lazare! Bălgarski filmi v Sofia Film Fest 2007*" în *Kultura*, 14/ 13 aprilie 2007.

VI

ANEXE

1. Evenimente balcanice şi reflectarea lor artistică în Europa şi în America

EVENIMENT ISTORIC	REFLECTARE ARTISTICĂ
1443-1468 Gjergj Kastrioti Skanderbeg, conducător al Albaniei	**1592** Lope de Vega – Principele Escanderberg **1833** Benjamin Disraeli – Ridicarea lui Iskander
1453 Cucerirea Constantinopolului	**1588** Jacopo Tintoretto – Cucerirea Constantinopolului **1928** W. B. Yeats- Navigând spre Byzantium
1456-1462, 1476 Domniile lui Vlad Ţepeş în Ţara Românească	**1465** Martin Beheim – Despre un sângeros pe nume Dracula Vodă din Valahia **1488** Lűbeck – Despre un anume tiran Dracula Vodă **1586** Mănăstirea Kirilo – Belozersk – Povestire despre Drăculea voievodul **1858** V.Hugo – Sultanul Murad **1883** V.Hugo – Legenda secolelor **1897** Bram Stoker – Dracula **1922** F.W. Murnau – Nosferatu, simfonia groazei **1923** Karoly Lajthay – Drakula halála **1931** Tod Browning – Dracula **1931** George Melford – Drácula **1932** Carl Theodor Dreyer – Vampyr
1526-1806 Republica Ragusei	**1599** W.Shakespeare – A douăsprezecea noapte sau cum doriţi
1571 Bătălia de la Lepanto	**1571** Paolo Veronese – Bătălia de la Lepanto
1571 cucerirea Ciprului de către turci	**1565** Gian Battista Giraldi – Ecatomiti **1604** W.Shakespeare – Othello
1595 Bătălia de la Călugăreni	**1595** Lope de Vega – Ilustrul căpitan

1782 Tratatul antiotoman dintre Austria şi Rusia	**1782** W.A. Mozart – Răpirea din serai Sonata în la major *Alla turca*
1787-1792 Războiul ruso-turc	**1786** G.A. Bürger – Münchausen
1805-1815 Ocuparea Dalmației de către Napoleon I	**1849** Gerard de Nerval – Muntenegrenii
1804-1806 Răscoala din Serbia	**1835** A.S.Puşkin – Cântecul lui Karadjordje
1815-1822 Revolta lui Ali Paşa Tepeleni	**1839** Al. Dumas tatăl – Ali Paşa **1844** – Contele de Monte Cristo
1829 Războiul de independență al Greciei	**1822** P.B. Shelley – Elada **1824** Eugène Delacroix – Grecia pierind pe ruinele de la Misolonghi **1827** Eugène Delacroix – Masacrul din Chios **1834** A.S.Puşkin – Cârjaliul, Şalul negru
1858-1860 Revoluționarul bulgar Gheorghi Sava Rakovski la Odessa	**1860** Ivan Turgheniev – În ajun **1959** Vladimir Petrov – *În ajun*
1876 Răscoalele din Muntenegru şi Bulgaria	**1877** Alfred Tennyson – Montenegro **1887**-1888 Karl May – Ciclul oriental **1901** J.Verne – Pilotul de pe Dunăre
1877-1878 Războiul ruso-turc	**1998** Boris Akunin – Gambitul turcesc
1885 Războiul sârbo-bulgar	**1894** G.B. Shaw – Armele şi omul Anthony Hope – Prizonierul din Zenda **1908** Oscar Strauss – opereta Soldatul de ciocolată
1886 Abdicarea regelui bulgar Alexandăr Battenberg	**1901** J.L. Lambe – Din porunca prințului. O povestire reală
1892 Mişcarea memorandistă a românilor din Transilvania	**1892** J. Verne – Castelul din Carpați
1893-1912 VMRO (Organizația Revoluționară Macedoneană Internă)	**1929** Karel Čapek – Povestiri din celălalt buzunar
1912-1913 Războaiele balcanice	**1919** Saki – Jucării pe timp de pace
1914 Calouste Gulbekian vinde acțiunile sale de la Turkish Petroleum către British Petroleum	**1925** Agatha Christie – Secretul de la Chimneys
1914-1918 Primul război mondial	**1915** Cecil B. De Mille – *Captivul – Neînfricații* **1918** Paolo Trinchera – *Un fiu al conflictului* **1955** Fritz Kortner – *Sarajevo/ Um Thron und Liebe* **1981** Peter Weir – *Gallipoli* **1983** Federico Fellini – *E la nave va* **1995** Axel Corti, Gernot Roll – *Marşul Radetzky* **2005** Michel Favart – *Ultimul prinț din Balcani*

1919-1922 Războiul greco-turc	**1928** Donald Crisp – *Banii sau viața*
1923 Asasinarea primului-ministru bulgar Aleksandăr Stambuliski	**1939** Eric Ambler – Un sicriu pentru Dimitrios
1928-1939 Regele Zog I al Albaniei	**1987** Nicholas Roeg – *Aria* (episodul *Un ballo in Maschera*, M.Britanie)
1939-1945 Al doilea război mondial	**1940** Carlo Campogalliani – *Cavalerul din Kruja* **1942** Michael Curtiz – *Casablanca* **1948** J.P.Sartre – Mâinile murdare **1957** Lawrence Durell – Vulturi albi deasupra Serbiei **1960**-1965 Olivia Manning – Trilogia balcanică **1961** Alistair MacLean – Tunurile din Navarone **1967** Henri Verneuil – *A 25-a oră* **1991** Gabriele Salvatores – *Mediterraneo*
1949-1951 Conflictul Tito-Stalin și epurarea staliniștilor în Iugoslavia	**1951** Eric Ambler – Judecarea lui Deltchev
1965-1989 Dictatura lui N. Ceauşescu	**1982** Saul Bellow – Iarna decanului **1988** Sydney Sheldon – Morile de vânt ale zeilor
1967-1974 Dictatura coloneilor în Grecia	**1969** Costa Gavras – *Z*
1991 Procesul lui Todor Jivkov	**1992** Julian Barnes – Porcul spinos
1991 Conflictul iugoslavo-croat	**1994** Branko Schmidt – *Vukovar post restant*
1992 Conflictul din Bosnia-Herțegovina	**1997** Gerardo Herrero – *Territorio Comanche* Maurizio Zaccaro *Geanta de vânătoare,* Michael Winterbottom – *Welcome to Sarajevo* **2001** Danis Tanović – *No Man 's Land*
1996-1999 Conflictul din Kosovo	**1997** Mimi Leder – *Pacificatorul* Barry Levinson – *Înscenarea* **2002** Daniel Calparsoro – *Guerreros*
2001 Conflictul din R.Macedonia	**1994** Milcio Mancevski – *Înainte de ploaie*

2. O istorie în date a cinematografului în Balcani

Inceputuri

PROIECȚII PUBLICE

în lume, **Franța, Paris – 28 decembrie 1895** – frații Lumière la Grand Café
Serbia, Belgrad – 6 iunie 1896 – restaurantul Zlatan Krst – André Carre, compania Lumière – *Sosirea unui tren în gară, Dărâmarea unui zid, Ceartă de copii, Piața Operei*
România, București – 30 iunie 1896 – Pathe – Salonul ziarului „L`Independence Roumaine" – *Un dineu*, *Lecții de mers pe bicicletă*, *Sera*, *Plecarea enoriașilor de la o messă*, *Mic dejun pe iarbă*, *Piața Operei, Bufetul*, *Sosirea unui tren în gară*.
Turcia, Istanbul – 1896 la Palatul Yildiz
Grecia, Atena – primăvara 1897 – sală în Piața Kolokotronis – *Sosirea unui tren în gară*, *Plecarea de la atelierele Lumière* etc.
Croația, Zagreb – 8 octombrie 1896 – Sala Societății Kolo
Slovenia, Maribor – 24 octombrie – 1 noiembrie 1896 – Charles Kras din Amsterdam
Bulgaria, Ruse – 27 februarie 1897 – Gheorghi Kuzmić
Voievodina, Subotița – 22 mai 1897 – slovacul Andras Zlinski din Budapesta – Hotel Poșta – 20 de filme Lumière
Bosnia, Sarajevo – 27 iulie 1897 – Angelo Curiel din Triest – în clădirea circului – *L ' arrive d 'un train en gare, Arroseur et arrose* (filme Lumière)
Basarabia, Chișinău – octombrie 1897 – Felix Mesguish, compania Lumière
Macedonia, Bitolia și Skopje – probabil septembrie 1897 – fotograful Albert Baubin din Salonic și Aranghel Stanković
Transilvania, Alba Iulia, Dumbrăveni și Blaj – 1898 – prof. M.Benko
Muntenegru, Kotor – 1901 sau 1902 – Ferdinand Somogyi
Albania, Shkoder – 1908 – pictorul și fotograful Kol Idromenos

SĂLI DE CINEMA

1901 – Transilvania, Brașov
1906 – România, București – Pavilionul cinematografului
1908 – Bulgaria, Sofia – Moderen Teatăr
1908 – Turcia, Istanbul – primul cinematograf Pathe al românului Sigmund Weinberg
1911 – Albania, Korcë – la cafeneaua Stema

CINEMATOGRAFE STABILE

1906 Voievodina, Sombor – Cinema Arena – Ernest Boșnjak
1906 Slovenia, Ljubljana – Electro – Bioscop la Grand Hotel Union – Davorin Rovshek
1907 Bosnia și Herțegovina – Sarajevo – Edison American Bioscope a lui John Roland Mulhaus
1906 Croația, Zagreb și Pula
1908 Serbia, Belgrad – Hotel Paris, Pathe – Svetozar Botorić (reprezentant Pathe pt. Serbia și Bulgaria)
1909 România, București – Volta, pe str. Doamnei
1911 sau **1912** Muntenegru, Cetinje – Sala Zetski Dom a lui Liubo Tamingić
1912 Grecia – Cosmos pe str. Stadionului – cu operatori norvegieni, Royal în Piața Constituției – cu operatori italieni, Panellinion pe Bd. Universității cu operatori unguri – Joseph Hepp
1920 Albania – Cinema Moderne al lui Mano și Aristidhi la Korça și Perparimi Cinema al lui Kodhel Zilja la Vlorë

JURNALE DE ACTUALITĂȚI

Serbia, Belgrad – februarie-martie 1897 – André Carre – *Promenada pe Kalemegdan, Stația de tramvai din Piața Terazie, Muncitori care părăsesc fabrica de țigări din Belgrad, Întoarcerea regelui de la Sofia, Sărbătorirea zilei de 22 februarie*
România, București – mai 1897 – Paul Menu pentru firma Lumière: *Parada regala de 10 mai/ Majestatea Sa Regele călare, ocupând locul pe bulevard pentru a prezida defilarea*. Au urmat alte 16 actualități filmate în decurs de două luni: *Târgul Moșilor, Hipodromul și cursele de la Băneasa, Terasa cafenelei Capșa, Inundațiile de la Galați, Exercițiile marinei terestre, Vasele flotilei de pe Dunăre* etc.
Voievodina, Novi Sad – decembrie 1897 – *Trenul intră în gara din Novi-Sad* – realizat de Edison`s Vitascope Kinematograf (prezentat la Belgrad)
Bosnia și Herțegovina, Sarajevo – 19-22 octombrie 1898 – *Noi imagini din Sarajevo/ Neue Sarajevoer Aufnahmen* de Franz Josef Oeser
Croația, Opatija – 1898 – Josip Stancić sau Henrik Pegan – *Furtună pe mare* (la Opatija) / *Bura na moru* – jurnal
Muntenegru, Cetinje, poate și Kotor – 1901 sau 1902 – Ferdinand Somogyi – *În Munții Negri, la curtea voievozilor Muntenegrului* (prezentat la Urania din Budapesta în noiembrie 1902)
Albania – 1903 de către firma Charles Urban
Albania – 6 ianuarie 1935 – *Boboteaza la Korcë* – de proprietarii cinematografului Majestik din Korça (prima filmare realizată de către un albanez)
Bulgaria – 8 martie 1908 – *Nunta Maiestății Sale Regele Ferdinand cu Regina Eleonora la Veliko Tărnovo/ Svadbata na N.V. Țar Ferdinand s țarița Eleonora văv Veliko Tărnovo*
Turcia, Istanbul – 14 noiembrie 1914 românul Sigmund Weinberg sau turcul Fuat Uzkinay – *Demolarea monumentului Victoriei Yeşilkoy*
Bosnia, Sarajevo – 28 iunie 1914 – *Asasinarea prințului Franz Ferdinand* (I: Anton Valić)

FILME DOCUMENTARE

România – 1898 – *Tulburările mersului în hemiplegia organică* (R: Gheorghe Marinescu, I: Constantin M. Popescu)
Serbia, Belgrad – 1901 – *Căsătoria regelui Aleksandar cu Draga Mașin* – de către Urania din Budapesta (nepăstrat)
Bosnia și Herțegovina – 1913 – *Inaugurarea festivă a palatului progresului din Sarajevo / Svechano otvaranje „Napretkog" doma u Sarajevu* (nepăstrat) de Antun Valić – *Calea ferată Șamac – Sarajevo / Omladinska pruga Šamac – Sarajevo* (R: Slobodan Jovicić, primul film documentar păstrat)
Turcia, Istanbul – 1914 – *Demolarea monumentului rus de la Sf.Ştefan / Ayastefas`taki Rus Abidesinin Yikilişi* de Fuat Uzkinay sau Sigmund Weinberg
Albania – 1941 – *Fiii vulturi ai lui Skanderbeu/ Fii ai Albaniei și ai lui Skenderbeu/ Bijtë e shqipës së Skenderbeut* (documentar, R: Mihalaq Mone, I: Alfredo Cechetti, Tomorri Film) Albania-1956- *Râdem pentru că nu putem plânge/ Qeshim se nuk qajme dot* (primul film păstrat, documentar de scurt metraj, R: Viktor Stratodha și Dionis Bubani)
R.Moldova – 1953 – *Codrii* (R: S. Ivanov, Studioul de filme documentare din Chișinău)

PRIMII CINEAȘTI AUTOHTONI

1907 Frații aromâni Ienache (1878, Avdella – 1954, Salonic) și Miltiade Manakia (1882, Avdella – 1964, Bitolia)

LABORATOARE

1911 Serbia, Belgrad – construit de Karl Freund pentru Moderni Bioscope al ziaristului Boja Savić

FILME DE FICȚIUNE

1911 Serbia, Belgrad – *Viața și faptele conducătorului Karageorgevici / Život i delo Vojda Karadjordja* (R: Ilija Stanojević. I: Louis de Béery)
1911, septembrie – România, București – *Amor fatal* (film pierdut, R: Grigore Brezeanu. I: Victor De Bon, cu Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Aurelian Barbelian, Constantin Neamțu-Ottonel, Grigore Brezeanu)
1911 Grecia – *Quo vadis Spiridon?* (scurt metraj de ficțiune, R: Spyros Dimitrakopoulos, producător Athina Films)
1912 România, București, 1912 – *Independența României* – (film păstrat, R: Grigore Brezeanu, I: Frank Daniau, Sc: Petre Liciu, Constantin I: Nottara, Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu și Corneliu Moldoveanu, P: Leon Popescu – Filmul de Artă Leon Popescu)
1915 Grecia – *Golfo* (lung metraj, R: Costas Bahatoris, I: Filippo Martelli, asistat de Nikos Koukoulis, după piesa omonimă de Spiridon Peressiadis, prelucrare a unei idile populare).
1915, 13 ianuarie – Bulgaria – *Bulgarul e galant / Bălgărănăt e galant* (R: Vasil Ghendov) (informații nesigure despre filme anterioare: *Borislav* în 1910-1911 și *Țveta* în 1911)
1915 Voievodina, Novi Sad – 1915 – *Salvatorul / Spasilaț* (R: Vladimir Totović)
1916 Turcia – *Leblebici Horhor Aga* (neterminat, R, I: Sigmund Weinberg și Fuat Uzkinay, adaptare neterminată a comediei omonime de Dikran Cuhacyan și Tekfor Nalyan)
1918 Turcia – *Himmet Aganin izdivaci/ Căsătoria lui Himmet Aga* (R: Sigmund Weinberg, terminat de F.Uzkinay și Reshad Ridvan Bey, adaptare după „Le mariage forcee" de Molière)
1917 Croația – *Brcko la Zagreb/ Brcko u Zagrebu* (lung metraj, nepăstrat, cu Arnoșt Grund, Irma Polak)
1928 Slovenia – *În împărăția Inorogului / V kraljestvu Zlatoroga* (R, I: Janko Ravnik, Sc: Juš Kozak)
1937 Bosnia și Herțegovina – *Dragoste la Sarajevo / Ljubav u Sarajevu* (R: Nikola Drakulić, cu Edo Ljubić, Mața Krlin, primul scurtmetraj de ficțiune)
1951 – *Maiorul fantomă / Major Bauk* (1951, R: Nikola Popović, primul lung-metraj de ficțiune)
1954 Albania – *Skanderbeg/ Velikii voin Albanii Skender-beg* (URSS-Albania, R: Serghei Iutkevici)
1955 Muntenegru – *Țarul fals/ Lažni car* (R: Velimir Stojanović, Studiourile Lovcen Film)
1957 R.Moldova – *Când omul nu-i la locul lui* (R: Gleb Komarovski, Studioul Moldova Film)
1958 Albania – *Tana* (primul film albanez de ficțiune de lung metraj regizat de un albanez, R: Kristaq Dhamo)
1965 Cipru – *Povești de dragoste și dureri sfâșietoare / Agapes kai Kaimoi* (R: Ghiorghios Filis, film muzical)
1968 Kosovo – *Lupul de pe Prokletija/ Uka i Bjeshkëve të nemura/ Vuk za Prokletija* (R: Miomir Miki Stamenković, producător Kosmet Film) – primul film de ficțiune în limba albaneză din Iugoslavia
2005 – *Kukumi* (R: Isa Qosja, primul film de ficțiune albanez din Kosovo, realizat în afara studiourilor iugoslave)

COMPANII LOCALE

1908 Macedonia, Turcia, Bitolia – 1908 – Pindo – Balkan Film al fraților Ienache și Milton Manakia
1911 Serbia, Belgrad – Frații Savić (Moderni Bioscope) a lui Boja Savić
1911 România – Venus
1911 Transilvania – Proja
1914 Grecia – Asty Film
1914 – Oficiul cinematografic al armatei turce (MOSD) – condus de românul Sigmund Weinberg
1916 – 15 noiembrie – Iași – Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei
1916 Serbia, Corfu – Secția de filmare a armatei sârbe
1917 Bulgaria – Ghendov Film
1922 Serbia, Belgrad – Studioul de filme al Ministerului Sănătății Publice
1942 Albania – Tomorri Film (companie albanezo-italiană)
1952 R.Moldova – Studioul de filme documentare
1957 – Moldova Film

DESENE ANIMATE

1920 România – *Păcală în Lună* (film pierdut, R: Aurel Petrescu, producție Erich Pommer)
1928 Iugoslavia, Croația, Zagreb – *Magicienii / Charobnjați* (R: Milan Marjanović, P: Şcoala de sănătate publică/ Škola narodnog zdravlja)
1929 Bulgaria – *Marea noastră / Našeto more* (R: Kiril Petrov) – simboluri și litere animate într-un film documentar
1937 Bulgaria – *Dăunători: Musca / Pakosniți: Muhata* (R: dr. Zahari Zahariev, Vasil Băkardjiev, Animator: Stoian Venev, P: Direcția pentru Sănătate publică / Direkțiata za narodnoto zdrave)
1962 Grecia – Ghiorghios Thisirikis – animație cu păpuși în filmul de ficțiune cu actori *Căsătorie în stil grec / I Ellinidha ke o erotas* (R: Nestoras Matsas, P: Cronos Film)
1968 R.Moldova – *Capra cu trei iezi* (R: Anton Mater, film cu păpuși, P: Moldova Film)
1975 Albania – *Zana și Miri / Zana dhe Miri* (scurt metraj, R: Vlash Dobroniku)

FILME SONORE

Grecia – 1930 – primele încercări – film-operetă cu arii înregistrate pe plăci de gramofon – *Îmbrățișează-mă, Maritsa / Filise me Maritsa* (R: Dimitris Gaziadis, producție Dag Films)
1933 – primul film complet sonorizat si sincronizat – *Drum greșit / Kakos dromos* (Grecia-Turcia, R: Ertugrul Muhsin, Sc: Nazim Hikmet, după romanul lui Grigorios Xenopoulos, producție a companiei americane Iris Films) – realizat în studiourile Ipektsi Bros. din Istanbul
1948 – *Germanii lovesc din nou / I Ghermani xanarkhontai...* (R: Alekos Sakellarios) – primul film de ficțiune sonor realizat în Grecia
Turcia – 1931 – *Pe strazile Istanbulului / Istanbul sokaklarînda* (R: Muhsin Ertugrul)
Slovenia, 1932, 9 decembrie – *Melodia celor 1000 de insule / Melodija 1000 otokov* (film pierdut, R: Max Osvatić) România, 1933 – primul film documentar sonor – *Snagovul* (R, I: Tudor Posmantir) – *Ciuleandra / Verklungene Träume* (România-Germania, R: Martin Berger, adaptare a romanului omonim de Liviu Rebreanu) Bulgaria, 1933 – *Revolta robilor / Buntăt na robite* (R: Vasil Ghendov)Bosnia și **Herțegovina, 1937** – *Dragoste la Sarajevo / Ljubav u Sarejevu* (scurtmetraj, R: Nikola Drakulić, cu Edo Ljibić, Mața Krlin)
Croația, 1937 – *Pălăria / Šešir* (scurt metraj, R: Oktavijan Miletić, sunetul Al. Gherasimov)
1944 – *Lisinski* (lung metraj, R: Oktavijan Miletić)
Iugoslavia – 1940 – primul documentar sonor – *Drumul giganților/ Put dzinova* (R: Mihailo Ivanikov)
Iugoslavia, 1943 – primul film de ficțiune sonor – *Inocență neprotejată/ Nevinost bez zaštite* (R: Dragoljub Aleksić) – prezentat la cinema Takovo pe 15 februarie 1943

FILME COLOR

Documentar:
1939 – Iugoslavia – *Râul Drina/ Reka Drina* (realizator Vladeta Limić, 16 mm)
1942 – România – *București* (realizator Traian Bratu, 16 mm)
Film de ficțiune: 1953 – Turcia – *Fiica țesătorului de covoare / Halîcîî Kîz* (R: Muhsin Ertugrul) – primul film de ficțiune color proiectat căci *Ciuma/ Salgîn* (R: Ali Ipar, 1954) a fost realizat înainte dar proiectat mai târziu 1951 – România – *Toamna în Deltă* (R: Paul Călinescu) – primul documentar color în timpul comunismului
1955 – România – *Nufărul roșu* (R: George Tobias) – primul film de ficțiune color
1956 – Grecia – *Iubitul păstoriței/ O agapitikos tis voskopoulas* (R: Elias Paraskevas)
1957 – Iugoslavia – *Popa Cira și popa Spira / Pop Cira i pop Spira* (R: Soja Jovanović, I: Nenad Jovicić)
1974 – Albania – *Fata din munți/ Cuca e maleve* (1974, R: Dhimiter Anagnosti)

PREMII INTERNAȚIONALE

1933 *Leblebici Horhor Aga* (Turcia, R: Muhsin Ertugrul) – mențiune de onoare la Veneția
1936 *Nocturno* (Austria, R: Gustav Machatý, I: croatul Oktavijan Miletić) – premiu pentru scurt metraj la Veneția
1939 *Țara Moților* (R: Paul Călinescu) – premiu pentru film documentar la Veneția
1943 *Fiii vulturi ai lui Skanderbeu/ Fii ai Albaniei și ai lui Skenderbeu/ Bijtë e shipës së Skenderbeu* (R: Mihalaq Mone) – premiu la Florența

COPRODUCȚII ÎNTRE ȚĂRILE BALCANICE

1931 *Pe străzile Istanbulului / Istanbul Sokaklarînda / O Zitianos tis Stamboul* (Turcia-Grecia – Egipt, R: Muhsin Ertugrul)
1933 *Drum greșit/ Kakos dromos/ Fena yol* (Grecia – Turcia, R: Ertugrul Muhsin)
1968 *Porțile de Fier – simbol al tehnicii și prieteniei / Gvozdena vrata – simbol tehnike i prijatelstva* (România-Iugoslavia, documentar, R: Mircea Popescu, Branko Şegovic)
1990 *Tinerețe frântă / Slomjena mladost* (România-Iugoslavia, R: Marija Marić)
1996 *Noaptea / Nata* (Albania-R.Macedonia, R: Esat Mysliu) *Tăierea cocoșului / I Sfagi tou Kokora* (Grecia-Cipru-Bulgaria, R: Andreas Pantzis)
1997 *Acolo unde se odihnesc sufletele/ Kădeto dușite pocivat* (1997, Bulgaria-Grecia-R.Macedonia, R: Boian Papazov, documentar)
1998 *Butoiul cu praf de pușcă/ Cabaret Balkan/ Bure baruta* (1998, Iugoslavia-R. Macedonia-Franța-Grecia-Turcia, R: Goran Paskaljević)
2001 *No Man 's Land* (2001, Bosnia-Herțegovina-Slovenia-Italia-Franța-M.Britanie-Belgia, R: Danis Tanovic)
Om mare, iubire mică/ Büyük adam küchük ask (2001, Turcia-Grecia-Ungaria, R: Handan Ipekci)
2003 *Arde vatra/ Gori vatra/ Au feu!* (Bosnia-Herțegovina-Austria-Turcia-Franța, R: Pjer Jalica)
2005 *Ochi furați / Otkradnati oci* (2005, Bulgaria-Turcia, R: Radoslav Spasov)
Mireasă împrumutată/ Eğreti gelin (2005, Turcia-Grecia, regia Atif Yilmaz)
Obiecte pierdute/ Lost and Found (Bosnia și Herțegovina-Serbia și Muntenegru-Bulgaria-Estonia-Germania-Ungaria-România, R: Stefan Arsenijević, Nadejda Koseva, Mait Laas, Kornél Mundruczó, Cristian Mungiu, Jasmila Zbanić)
2006 *Grbavica* (2006, Austria-Bosnia-Herțegovina-Germania-Croația, R: Jasmila Zbanić)
Patrula/ Karaula (Croația-Bosnia-Herțegovina-Slovenia, Serbia și Muntenegru-R.Macedonia, R: Rajko Grlić)

FILME CU HAIDUCI

1911 – Serbia – *Viața și faptele conducătorului Karageorgevic/ Život i delo Vojda Karadjordja* (R: Ilija Stanoević-Cica)
1926 Grecia – *Ali Paşa*
1928 Grecia – *Ultimele zile ale lui Ulysses Androutsos / Ai teleftaiai imeratou Odysseos Androutsou* (R: Dimitrios Kaminakis)
1928 România – *Iancu Jianu* (R: Horia Igiroşanu)
1929 Bulgaria – *Garda cea mai loială / Nai-viarnata straja* (R: Vasil Posev)
1958 R.Moldova – *Baladă haiducească / Ataman kodr* (R: Mihail Kalik, Boris Rîțariev, Olga Ulițkaia

FILME INSPIRATE DIN FOLCLORUL BALCANIC

1914 *Din viața lui Păcală* (Sc., R: L. Ressel, după P. Dulfu, pierdut)
1920 *Păcală în lună* (R: Aurel Petrescu, primul desen animat românesc, pierdut)
1925 *Păcală şi Tândală la Bucureşti* (Sc., R: Aurel Petrescu, pierdut)
1938 *Nastratin Hodja şi Petăr cel isteț ortaci/ Nastratin Hodja i Hităr Petăr* (Bulgaria, R: Aleksandăr Vazov)
1940 *Nastratin Hogea şi nunta / Nasreddin Hoca dugunde* (Turcia, R: Ertugrul Mushin)
1945 *Ocheşel şi Bălăior* (1945, R: Marin Iorda)
1960 *Petăr cel isteț / Hităr Petăr* (R:Ștefan Sărciadjiev)
1962 *Leacuri amare* (URSS, R: Olga Ulițkaia, Moldova Film, scurtmetraj despre Păcală în actualitate)
1974 *Păcală* (R: Geo Saizescu)
1970 *Esop / Ezop* (R: Ranghel Vălceanov)
1948 *Karaghioz / O karaghiozis* (R: Vassilis Ghiorghiades, Errikos Thalassinos)
1989 *Zidul viu / Muri u gjalle* (Albania, R: Muharrem Fejzo, despre legenda Castelului Rozafa, mitul creatorului)
1989 *Moartea unui artist* (R: Horea Popescu, după piesa omonimă de Horia Lovinescu, mitul creatorului)

FILME LEGATE DE MITOLOGIA ANTICĂ

1927 *Prometeu înlănțuit / Promithefs desmotis* (R: Dimitris Gaziadis)
1931 *Daphnis şi Chloe / Dafnis kai Hloi* (R: Orestis Laskos)
1957 *Orfej* (R: Arsenije Miloşević)
1961 *Antigona / Antigoni* (R: Ghiorghios Tzavellas, după Sofocle)
1962 *Elektra* (R: M.Cacoyannis, după Euripide)
1966 *Fecioara / O Parthenis* (R: Dimis Dadiras, adaptare după „Dificila" / „Dyscolos" de Menandru)
1971 *Femeile troiene / The Trojan Women* (SUA-M.Britanie-Grecia, R: M.Cacoyannis)
1973 *Prețul orașului* (Iugoslavia, R: Ljubişa Gheorghievski – mitul Ifigeniei)
1977 *Ifigenia* (R: M.Cacoyannis)
1980 *Duios anastasia trecea* (R: Alexandru Tatos, mitul Electrei)

FILME CU DRACULA DIN S-E EUROPEI

Austro-Ungaria – 1923 – *Moartea lui Dracula / Drakula halála* (Ungaria-Austria-Franța, Sc., R: Karoly Lajthay, după romanul său; primul film despre Dracula din lume)
Turcia – 1953 – *Dracula în Istanbul / Dracula Istanbul'da* (R: Mehmet Muhtar, Sc: Umit Deniz după romanul lui Ali Riza Seyfi)
Grecia – 1959 *Dracula & Co. / Dhrakoulas kai sia* (R: Errikos Iatron)
1983 *Dracula din Exarcheia / O Dhrakoulas ton Exarcheion* (R: Nikos Zervos)
Iugoslavia – 1987 *Mouseferatu* (R: Darko Cesar, desen animat)
România – 1972 *Săgeata căpitanului Ion* (R: Aurel Miheles, primul film românesc despre Vlad Țepeș)
1978 *Vlad Țepeș* (R: Doru Năstase)
1973 *Dracula, legendă și adevăr* (R: Ion Bostan, primul documentar românesc despre Dracula)
1989 *Mircea* (R: Sergiu Nicolaescu)
2002 *Vlad nemuritorul/ Dracula, the Impaler* (România-SUA, R: Adrian Popovici, primul film românesc de ficțiune despre Dracula)

FILME DESPRE ȚIGANI

Serbia, 1911 – *Nuntă țigănească / Ciganska svadba* (R: Louis Pitrolff de Beery, P: Pathe şi Svetozar Botorić)
Grecia, 1922 – *Țiganul din Atena / I Tsingana tis Athinas* (R: Ahilleas Madras, producator şi operator Joseph Hepp)
România, 1923 – *Țigăncuşa de la iatac* (România-Germania-Olanda, R: Alfred Halm, asistat de Jean Mihail, cu Elvira Popescu, după nuvela omonimă de Radu Rosetti)
Bulgaria, 1923 – *Stânca fecioarei / Momina skala* (R: Boris Grejov)
Iugoslavia, 1953 – *Țiganca / Ciganka* (R: Vojislav Nanović, după romanul „Koştana" de Borislav Stanković)

FILME CU PARTIZANI

1946 Bulgaria – *Lupta pentru fericire/ Borba za ştastie* (R: Ivan Ficev)
1947 Iugoslavia – *Slaviţa* (R: Vjekoslav Afrić)
1949 Grecia – *Ultima misiune/ I Teleftaia apostoli* (1950, R: Nikos Tsiforos)
1957 Albania – *Furtuna/ Fortuna* (Albania-URSS, R: Iuri Ozerov, Kristaq Dhamo)

TEHNICIENI STRĂINI CARE AU CONTRIBUIT LA FORMAREA CINEMATOGRAFIILOR LOCALE

Paul Menu din Franța în România
Franz Esher şi Jan Prohaska din Croația în Bulgaria
Sigmund Weinberg din România în Turcia
Sârbul Stevan Mişković în Germania şi Franța, apoi în Macedonia (1932), Bulgaria (1934-1941) ca inginer de sunet şi cameraman
Croatul Josip Halla în Serbia
1903 globe-trotterul polonez Stanislaw Noworyta a filmat la Opatija şi Şibenik, în Croația
1933 – Iugoslavia, Croația – Aleksandr Gherasimov, emigrant rus (1894-1977) – autor al filmului *Viața în zadruga Turopolska / Život vo Turpolskata zadruga* şi autor al sunetului la *Pălăria/ Šešir* (R: Oktavijan Miletić)
Ungurul Josef Hepp (1897-1968) in Grecia – primul jurnal în 1921 – *Sărbatoarea de la 25 martie* – în prezența familiei regale, a primului ministru C. Rallis, formează pe operatorul Gavrilis Longos, operator şi în campania din Asia Mică, operator între 1917-1961, autor al imaginii a 18 filme de ficțiune greceşti, producător
1915 italianul Filippo Martelli operator la primul film de ficțiune de lung metraj – *Golfo*, R: Costas Bahatoris
1941-1943 operatorul italian Alfredo Cecheti participă la realizarea a cel puțin patru filme albaneze

FILME DE FICȚIUNE DESPRE BALCANI

1913 *Prizonierul din Zenda / The Prisoner of Zenda* (SUA, R: Hugh Ford, Edwin S. Porter) – despre Ruritania, țară fictivă din Balcani
1914 *Nunta din Văleni / Die Hochzeit von Valeni* (Austria, R: Jacob Fleck, Carl Rudolf Friese) – filmat în România, despre România
1915 *Captivul / The Captive* (SUA, R: Cecil B. de Mille, cu Blanche Swit, Haws Peters), *Neînfricatul / The Unafraid* (SUA, R: Cecil B. De Mille, cu Rita Jolliet) – subiecte din Muntenegru
1918 *Un fiu al conflictului / A Son of Strife* (SUA, R: Paolo Trinchera) – Primul Război Mondial în Balcani
1918 *Clipa ei de satisfacție / Her Moment* (SUA, R: Frank Beal) – despre România, emigranți români în SUA
1919 *Vânătorul de comori de la Blagaj / Der Schatzgraber*, Austria, R: Robert Michel, filmat la Mostar în Bosnia
1921 *Fântâna diavolului / Dabolska fontana* (Cehoslovacia, R: Vladimir Pospisil – Born (1896-1966), actor şi regizor ceh) – parțial filmat în Muntenegru – despre contrabandiştii muntenegreni)
1922 *Nosferatu, simfonia groazei / Nosferatu, eine symphonie des grauens* (Germania, R: F.W. Murnau) – Transilvania, Galați
1922 *Nu există înviere fără moarte / Non è resurrezione senza morte* (Italia, R: Cafielo Luperini sau Edoardo Bencivenga, cu Elena Sangro, Amedeo Ciaffi, Giorgio Fini, producător Sangro Film, Sc: Vladimir Dj. Popović)
1925 *Nunta din Văleni / Sklaven der liebe* (Germania, R: Carl Boese) – filmat în România, despre România
1927 *Nanu, verişoara din Albania / Nanu, la cugina d' Albania* (Italia, R: Amleto Palermi)
1928 *Legea munților negri / Das Gesetz der Schwarzen Berge* (Germania, R: Romano Mengon, consultant şi asistent muntenegreanul Mirko M. Dragović) – filmat în Muntenegru
1932 *Cântecul munților negri / Lied der Schwarzen Berge* (Germania, R: Hans Nadge, K. Breiness, cu Ita Rina, Carl de Vogt, muzica de iugoslavul Josip Slavenski) – exterioare din Muntenegru
1935 *Frații de sânge / Blutsbruder / Bosniaken* (Germania-Austria, R: Johan Alexander Hubler-Kahla, Sc: Franz Tanzler, consilieri Bogoslav Josip Tanko, Jivan Palavestra, cu Brigitte Horney, Willi Eichberger, Attila Horbriger, Gojko Manojlović, cântăreți bosnieci) – filmat la Sarajevo, Stolaț şi Mostar
1940 *Cavalerul din Kruja / Il cavaliere di Kruja* (1940, Italia, R: Carlo Campogalliani) – filmat în Albania

PRIMUL FILM ŞTIINŢIFIC DIN LUME

1898 România, Bucureşti – *Tulburările mersului în hemiplegia organică* (R: Gheorghe Marinescu, I: Constantin Popescu)

PRIMUL FILM ETNOGRAFIC DIN LUME

1904 austriacul Rudolf Poech – despre papuaşi
1906-1911 fraţii Manakia – *Scene din viaţa aromânilor din Pind*

FILME SOCIOLOGICE

România – *Obiceiuri populare româneşti* (1928, R: Mihail Vulpescu)
Drăguş – viaţa unui sat românesc (1929, R: Paul Sterian, Nicolae Argintescu-Amza)
Un sat basarabean – Cornova (1931, R: Henri Stahl, Anton Golopenţia)
Satul Şanţ (1936, R: Henri Stahl)
Obiceiuri din Bucovina (1937, R: Henri Stahl, Constantin Brăiloiu)

PRIMUL FILM NUD EUROPEAN

1931 – Grecia – *Daphnis şi Chloe / Dafnis kai Hloi* (R: Orestis Laskos)

3. Cineaşti şi filme de succes din Balcani

Festivaluri

VENEȚIA

1933 *Leblebici Horhor Aga* (Turcia, R: Muhsin Ertugrul) – diplomă de onoare

1936 *Nocturno* (1934, Austria, R: Gustav Machatý, I: Oktavijan Miletić) – Premiu pentru scurt metraj

1939 *Țara Moților* (România, R: Paul Călinescu) – Premiu pentru film documentar

1941 *România în lupta contra bolşevismului* (România, R: Paul Călinescu) – Premiu pentru film documentar

1941 *Noi* (România, R: Ion Cantacuzino) – Premiu pentru film documentar

1942 *Cătuşe roşii / Odessa in fiamme* (România-Italia, R: Carmine Gallone) – premiu

1947 *Nuntă sătească / Svadba na selo* (1946, Bulgaria, R: Stoian Hristov) – premiu pentru documentar

1951 *Panic in the Streets / Panică pe străzi* (R: Elia Kazan, SUA) – premiu

1952 *A Streetcar Named Desire / Un tramvai numit dorință* (R: Elia Kazan, SUA) – Premiul juriului

1954 *On the Waterfront / Pe chei* (R: Elia Kazan, SUA) – Leul de Argint

1955 Ivan Bratanov – medalia Bienalei pentru rolul din *Drum tulburat / Nespokoen păt* (1955, Bulgaria, R: Dako Dakovski)

1966 *Cavaler fără armură / Riţar bez bronia* (R: Borislav Şaraliev, Bulgaria) – Leul de Argint

1967 Ljubişa Samardzić – Premiul Volpi pentru cel mai bun actor în *Mâine / Jutro* (R: Mladomir Purişa Djordjević, Iugoslavia)

1980 *Alexandru cel Mare / Megaloalexandros* (R: Theo Anghelopoulos, Grecia) – Leul de Argint pentru film experimental

1981 *Îți amintești de Dolly Bell? / Sjecas li se Dolly Bell?* (R: Emir Kusturica) – Leul de Aur pentru debut

1985 *Anii de piatră / Petrina hronia* (R: Pantelis Voulgaris, Grecia) – mențiune de onoare şi premiu de interpretare pentru Themis Bazaka

1988 *Peisaj în ceață / Topio stin omichli* (R: Theo Anghelopoulos) – Leul de Argint

1989 *Australia* (R: Jean-Jacques Andrien, Franța-Elveția-Belgia) – Premiu pentru imagine lui Iorgos Arvanitis

1992 *Hotel de lux* (D: Dan Piţa) – Leul de Argint

1994 *Înainte de ploaie / Before the Rain/ Pred dojdot* (R: Milcio Mancevski, M.Britanie-Franța-R.Macedonia) – Leul de Aur

1998 *Terminus Paradis* (R: Lucian Pintilie, Franța-România) – Premiul juriului

Pisică albă, pisică neagră / Ţrna mačka, beli mačor (R: Emir Kusturica) – Leul de Argint

2001 *Pâine şi lapte / Kruh in mleko* (R: Jan Cvitković, Slovenia) – Premiul Luigi De Laurentiis pentru debut

2003 *Noroi / Çamur* (R: Dervish Zaim, Turcia-Cipru-Italia)- premiul UNESCO

BERLIN

1963 *Micile Afrodite / Mikres Afrodites* (R: Nikos Koundouros) – Premiu pentru cea mai bună ecranizare

1964 *Vară uscată / Susuz yaz* (R: Metin Erksan, Turcia) – Ursul de Aur

1967 *Se trezesc şobolanii / Budjenje pacova* (R: Živožin Pavlović) – Premiu pentru cea mai bună ecranizare

1969 Želimir Žilnik (*Opere de tinerețe / Rani radovi*) – Ursul de aur

1972 Theo Anghelopoulos (*Zilele lui 1936 / Meres tou '36*) – Premiu special

1974 Ted Kotcheff (*Ucenicia lui Duddy Kravitz / The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, SUA) – Ursul de Aur

1975 Theo Anghelopoulos (*Actorii ambulanți / O thiassos*) – Premiu special

1976 Goran Paskaljević (*Paznicul plajei iarna / Čuvar plaže u zimskom periodu*) – Premiu special

1977 Petar Gligorovski (*Phoenix*, desen animat, Iugoslavia) – Ursul de Argint

1978 Ghiorghi Diulgherov (*Avantaj*, Bulgaria) – Ursul de Argint

1983 Erden Kiral (*Un sezon la Hakkari / Hakkari'de Bir Mevsim*,

Turcia-Germania) – Ursul de Argint
1984 Kostas Ferris (*Rembetiko*) – Ursul de Argint
1986 Dan Piţa (*Pas în doi*) – Premiu special
1990 Constantin Costas-Gavras (*Music-Box*) – Ursul de Aur
1993 Emir Kusturica (*Arizona Dream*) – Ursul de Argint (premiul juriului)
2004 Fatih Akin (*Cu capul înainte/ Gegen die Wand / Duvara karsi*, Germania-Turcia) – Ursul de Aur
Cristi Puiu (*Un cartuş de Kent şi un pachet de cafea*) – Ursul de aur pentru scurt-metraj
2006 Jasmila Zbanić (*Grbavica*, Austria-Bosnia – Herţegovina, Germania-Croaţia) – Ursul de Aur
2008 Bogdan Mustaţă (*O zi bună de plajă*, România) – Ursul de Aur pentru scurtmetraj

CANNES

1949 Edward J. Robinson (*Casa străinilor / House of Strangers*, R: Joseph L. Mankiewicz) – premiu pentru cel mai bun actor în rol principal
1954 Serghei Iutkevici (*Skenderbeu / Velikii voin Albanii Skender-beg*, URSS-Albania) – Premiu pentru regie
Ultimul pod / Die Letzte Brücke / Poslednji most (1954, Austria-Iugoslavia, R: Helmut Käutner) – premiu pentru regie, menţiune pentru actriţa Maria Schell
1955 Serghei Vasiliev (*Eroii de la Şipka/ Gheroite na Şipka* (1954, URSS-Bulgaria) –
Premiu pentru cel mai bun regizor Elia Kazan (*La Est de Eden / East of Eden)* – premiu pentru film dramatic
1957 Ion Popescu-Gopo (*Scurtă istorie*) – Palme d'Or pentru scurtmetraj
1958 Konrad Wolf (*Stele / Sterne / Zvezdi*, Germania-Bulgaria)- Marele Premiu al juriului
1960 Melina Mercouri în *Niciodată duminica / Pote tin Kyriaki* (R: Jules Dassin) – Premiu pentru cea mai bună interpretare feminină
1962 Michael Cacoyannis (*Elektra*) – Premiu pentru cea mai bună ecranizare
1963 Henri Colpi (*Codin*) – Premiu pentru scenariu adaptat
Zvonimir Berković (*Apartamentul meu / Moj Stan*, Iugoslavia) – Premiul special al juriului pentru scurtmetraj
1965 Liviu Ciulei (*Pădurea spânzuraţilor*) – Premiu pentru cel mai bun regizor
Constantin Costas-Gavras (*Compartimentul ucigaşilor / Compartiment Tueurs*) – Premiu special
1966 Mircea Mureşan (*Răscoala*) – Premiul Opera Prima
1967 Aleksandar Petrović (*Am întâlnit ţigani fericiţi / Skupljaci perja*) – Marele premiu al juriului
Branko Ranitović şi Zdenko Gasparović (*Unu şi cu unui fac trei/ Jedan plus jedan jeste tri*, Iugoslavia) – Premiul special al juriului pentru scurtmetraj
1969 *Z* (Algeria-Franţa, R: Constantin Costa-Gavras) – Premiul special al juriului
Mirel Ilieşiu (*Cântecele Renaşterii*, documentar) – Marele premiu pentru scurt-metraj
Jean-Louis Trintignant în *Z* (R: Constantin Costa-Gavras) – Premiu pentru cel mai bun actor
1975 Constantin Costa-Gavras (*Secţiunea specială / Section speciale*) – Premiu pentru cel mai bun regizor
Theo Anghelopoulos (*Actorii ambulanţi/ O Thiassos*) – Premiu special al juriului
1980 Milena Dravić (*Tratament special/ Poseban tretman*, R: Goran Paskaljević) – Premiu pentru cel mai bun rol secundar
1982 Yilmaz Gűney (*Drumul/ Yol*) – Palme d'Or
Constantin Costa-Gavras (*Dispărut/ Missing*) – Palme d"Or Jack Lemmon în *Dispărut/ Missing* –
Premiu pentru cel mai bun rol principal masculin
1984 Theo Anghelopoulos (*Călătorie la Cythera / Taxidi sta Kithiri*) – Camera d'Or,
Premiul special al juriului, Premiu pentru scenariu (Tonino Guerra, Theo Anghelopoulos, Thanasis Valtinos)
1985 Emir Kusturica (*Tata în călătorie de serviciu/ Otac na službenom putu*) – Palme d'Or
Rumen Petkov şi Slav Bakalov (*Căsătoria / Jenitba*, Bulgaria, desen animat) – Palme d'Or pentru scurtmetraj
Iuri Casap, Leonid Gorohov (*Haiducul*, URSS, R.Moldova, desen animat) – premiul juriului pentru scurtmetraj
1987 Miloş Radović (*Moartea neaşteptată şi prematură a colonelului K.K. / Iznenadna i prerana smrt na pukovnika K.K.*, Iugoslavia) – premiul III pentru scurtmetraj
1989 Emir Kusturica (*Vremea ţiganilor / Dom za vesanje*) – Premiul pentru cel mai bun regizor
1991 Mitko Panov (*Cu mâinile ridicate / Z podniesionymi rekami*, Polonia) – Palme d`Or pentru scurtmetraj

1995 Emir Kusturica (*Underground / Podzemlje*) – Palme d'Or
Theo Anghelopoulos (*Privirea lui Ulise/ To vlemma tou Odyssea*) – Marele premiu al juriului

1998 Theo Anghelopoulos (*Eternitatea şi încă o zi / Mia eoniotita ke mia mera*) – Palme d'Or

1999 Jasmin Dizdar (*Beautiful People*, M.Britanie) – Premiul secţiunii speciale "Un certain regard"

2001 Danis Tanović (*No Man's Land*) – Premiu special al juriului pentru cel mai bun scenariu
Gjergj Xhuvani (*Lozinci / Parullat / Slogans*, Franţa-Albania) – Premiul tinereţii

2003 *Depărtare / Uzak* (2002, R: Nuri Bilge Ceylan) – Marele premiu al juriului, premiu pentru cel mai bun regizor, premii de interpretare masculină (Muzaffer Ozdemir şi Mehmet Emin Toprak)

2004 *Cătălin Mitulescu (Traffic)* – Palme d`Or pentru scurtmetraj Corneliu Porumboiu (*Călătorie la oraş*) – Premiul al II-lea al Cinéfondation

2005 *Moartea domnului Lăzărescu* (R: Cristi Puiu) – Premiul secţiunii speciale "Un certain regard"

2006 Corneliu Porumboiu (*A fost sau n-a fost?)* – Camera d`Or (premiu pentru debut)
Doroteea Petre (*Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*, R: Cătălin Mitulescu) – Premiu pentru interpretare al secţiunii "Un certain regard"

2007 Cristian Mungiu (*4 luni, 3 săptamâni şi 2 zile*) – Palme D`Or
Cristian Nemescu (*California Dreaming*) – Premiul secţiunii speciale "Un certain regard"

2008 Nuri Bige Ceylan – *Trei maimuţe / Üç maymun* (2008, Franţa-Italia-Turcia)-premiul pentru regie
Marian Crişan – *Megatron* (2008, România)-Palme d`Or pentru scurtmetraj

OSCAR

1941 Katina Paxinou în *Pentru cine bat clopotele? / For Whom the Bell Tolls?* (R: Sam Wood) –
pentru rol secundar feminin

1947 *Pe cuvânt de onoare / Gentleman 's Agreement* (R: Elia Kazan) – doua premii: pentru cel mai bun film şi cel mai bun regizor

1948 *Johnny Belinda* (SUA, R: Jean Negulescu) – pentru rol principal feminin (Jane Wyman), 11 alte nominalizări

1952 *Un tramvai numit dorinţă / A Streetcar Named Desire* (R: Elia Kazan) – patru premii: decoruri, Vivien Leigh şi Kim Hunter pentru roluri principale, ca şi pentru Karl Malden (Mladen Sekulović, n. Gary, Indiana, SUA din tată sârb) – pentru rol secundar masculin

1955 *Pe chei/ On the Waterfront* (R: Elia Kazan) – două premii Oscar pentru: cel mai bun film şi cel mai bun regizor
nominalizare pentru rol secundar masculin (Carl Malden)

1959 *Strada lungă de un an / La Strada lunga un anno / Cesta duga godinu dana* (Italia-Iugoslavia, R: Giuseppe De Santis) – nominalizat pentru cel mai bun film străin

1960 I. A. L. Diamond (Itek Domnici, 1920 Ungheni – 1998 Beverly Hills) – nominalizat la Oscar pentru scenariu (împreună cu Billy Wilder) pentru *Unora le place jazzul / Some Like It Hot*

1961 *Al nouălea cerc / Deveti krug* (Iugoslavia, R: France Stiglić) – nominalizat pentru cel mai bun film străin
Surogat (R: Duşan Vukotić, Iugoslavia, Croaţia)-Oscar pentru pentru desen animat
I.A.L Diamond (Itek Domnici)-Oscar pentru scenariu (împreună cu Billy Wilder) pentru *Apartamentul / The Apartment*
Manos Hadjidakis – Oscar pentru muzică originală la *Niciodată duminica / Pote tin Kyriaki* (R: Jules Dassin, cu Melina Mercouri nominalizată pentru cel mai bun rol principal feminin)
Theoni V. Aldredge – nominalizare la Oscar pentru costume (*Niciodată duminica*)

1963 Gene Callahan pentru decoruri la *America, America* (R: Elia Kazan)
Theoni V. Aldredge – nominalizare pentru costume (*Phaedra*, R: Michael Cacoyannis)

1964 *Zorba grecul / Alexis / Zorbas / Zorba the Greek* (SUA-M.Britanie-Grecia, R: Michael Cacoyannis) – pentru imagine, rol secundar feminin, nominalizat pentru regie, scenariu, rol principal masculin
Felinarele roşii / Ta Kokkina fanara (1963, R: Vassilis Georgiadis, Grecia) – nominalizat pentru cel mai bun film străin
Jocul/ Igra (R: Duşan Vukotić) – nominalizare pentru desen animat

1966 *Sânge pe pământ / To Homa vaftike kokkino* (1964, R:

Vassilis Georgiadis, Grecia) – nominalizat pentru cel mai bun film străin

1967 I. A. L. Diamond (Itek Dominici) – nominalizat pentru scenariu (împreună cu Billy Wilder) la *Prăjitura cu răvaş/ The Fortune Cookie Trei / Tri* (1965, R: Aleksandar Petrović) – nominalizat pentru cel mai bun film străin

1968 *Am întâlnit ţigani fericiţi / Skupljaci perja* (1967, R: Aleksandar Petrović) – nominalizat pentru cel mai bun film străin

1969 *Z* (R: Constantin Costa-Gavras) – Oscar pentru cel mai bun film străin şi montaj (Francoise Bonnot), nominalizat pentru cel mai bun film, regizor, scenariu adaptat *Bătălia de pe Neretva / Bitka na Neretvi* (R: Veljko Bulajić) – nominalizat pentru cel mai bun film străin

1972 Edward J. Robinson – Oscar onorific pentru întreaga carieră

1974 Theoni V. Aldredge – Oscar pentru costume (*Marele Gatsby / The Great Gatsby*, R: Jack Clayton)

1978 Robert Dornhelm (n. 1947 Timişoara, regizor) – nominalizat (alături de Earle Mack) pentru cel mai bun documentar (*Copiii străzii teatrului / The Children of Theatre Street*, SUA)

1979 *Dae* (R.Macedonia, R: Stole Popov) – nominalizat pentru cel mai bun documentar

1980 Steve Tesich (Stevan Tesić, n .1942 Uzice, Bosnia, Iugoslavia – 1996 Canada)-pentru scenariu original original pentru *Desprinderea / Breaking Away* (R: Peter Yates)

1986 *Tata în călătorie de serviciu / Otac na službenom putu* (R: Emir Kusturica) – nominalizat pentru cel mai bun film străin

Zoran Perisic – nominalizat pentru efecte speciale la *Întoarcere la Oz / Return to Oz* (R: Walter Murch)

1987 Olympia Dukakis (*Moonstruck,* R: Norman Jewison) – rol principal feminin

1991 *Călătoria speranţei/ Reise der Hoffnung / Umud'a yolculuk* (1990, R: Xavier Koller, Elveţia-Turcia-M.Britanie) – Oscar pentru film străin

1995 *Before the Rain/ Pred dojdot* (R: Milcio Mancevski) – nominalizat la cel mai bun film străin

2001 *No Man's Land* (R: Danis Tanović, Slovenia-Franţa-Belgia-Italia)-Oscar pentru cel mai bun film străin

REGIZORI

Miltiade (1882 Avdella – 1964 Bitolia) şi Ienache Manakia (1878 Avdella – 1954 Salonic) – aromâni
În Germania – Lupu Pick (Lupu Ludwig Pick, 1885 Iaşi-1931 Berlin)
În Germania – Constantin J. David (1886 Istanbul – 1964 Los Angeles)
În SUA – Slavko Vorkapich (1892 Dobrinci, Serbia – 1976 SUA)
În SUA – Fred Hibbard (Fred C. Fishback, 1894 Bucureşti – 1925 Los Angeles, şi scenarist, producător)
Lewis Milestone (Leon Millstein, 1895 Chişinău – 1980 Los Angeles)
În Franţa, SUA – Marcel De Sano (Marcel Drăgugeanu, 1897 România – 1939 Franţa)
În SUA – Jean Negulescu (1899 Craiova, România – 1993 Marbella)
În Germania – Slatan Dudow (1903 Zaribrod, Bulgaria-1963 Berlin)
Otto Preminger (1906 Wishniewska – 1986 New York)
În Franţa – Henri Calef (1910 Plovdiv – 1994 Franţa)
În SUA – Stephen C. Apostolof (1918 Burgas – 2005 SUA)
Henri Verneuil (Achod Malakian, 1920 Rodosto, Turcia – 2002 Bagnolet, Franţa)
În Belgia – Jean Daskalides (1922 Istanbul – 1992 Gent)
În Bulgaria – Vălo Radev (1923 Sofia 1923 – Sofia 2001)
În Bulgaria – Ranghel Vălceanov (Krivina, Bulgaria 1928)
În SUA, Grecia – Gregory J. Markopoulos (1928 Toledo, Ohio – 1992 Freiburg, Germania)
În SUA – Hubert Cornfield (1929 Istanbul – 2006 Los Angeles)
În Albania – Dhimiter Anagnosti (1930 Tirana)
În Franţa – Michel Mitrani (1930 Varna)
În Canada – Ted Kotcheff (1931 Toronto) – cu părinţi bulgari
În SUA – Stan Dragoti (1932 New York) – cu părinţi albanezi
În Iugoslavia, Croaţia – Krsto Papić (1933, Vucedol, Muntenegru)
În URSS, R.Moldova – Emil Loteanu (1936, Clocuşna, R.Moldova – 2003 Moscova)
Peter Bogdanovich (1939 Kingston, NY) – cu tată iugoslav
În Iugoslavia, R.Macedonia – Darko Marković (1940, Skopje, R.Macedonia)
În SUA – Robert Dornhelm (1947 Timişoara)
În Franţa – Radovan Tadic (1949, Zagreb)
În SUA – Andrei Zinca (1954 România)
În Polonia – Mitko Panov (1963 Skopje, Macedonia)
În Cipru, Turcia – Dervish Zaim (1964 Famagusta)
Gore Verbinski (1965, New York) – cu părinţi iugoslavi
Fatih Akin (1973, Hamburg) – cu părinţi turci
Robert Luketic (1973, Sydney) – cu părinţi croaţi

SCENARIŞTI

În Franța – Noël Calef (1907 Bulgaria – 1968 Franța)
În SUA – A.I. Bezzerides (Albert Isaac Bezzerides, 1908 Samsun)
În România – Titus Popovici (1930 Oradea – 1994 Bucureşti)
Thanasis Valtinos (1932, Kinouria, Grecia)
Gordan Mihić (1938, Mostar, Bosnia)
Steve Tesich (Stevan Tesić, 1942 Uzice, Bosnia – 1996 Canada)
În România, SUA – Petru Popescu (1944 Bucureşti)
Abdulah Sidran (1944 Sarajevo)
Duşan Kovacević (1948 Mrdjenovac, Serbia)

DIRECTORI DE IMAGINE

Tomislav Pinter (1926 Zagreb)
Karpo Acimović-Godina (1943, Skopje)
În Bulgaria, SUA – Ivan Gekoff (1948 Sofia)
Vilko Filac (1950 Ptuj, Slovenia)
În SUA – Bojan Bazely (1953, Herțeg Novi, Muntenegru)
În Turcia, SUA – Roy Kurtluyan (1971 Istanbul)

PRODUCĂTORI

În Franța – Bernard Natan Tanenzeff (1886 Iaşi – 1942 Auschwitz) – Pathe Nathan Films
În Franța – Emile Natan Tanenzeff (1886 Iaşi – 1962 Paris) – Les Films Modernes
În SUA – Spyros Skouras (Skourhonion) (1893 Skourahorian-1971 Mamaroneck, New York) – 20th Century Fox
În SUA – Ingo Preminger (Ingwald Preminger, 1911 Cernăuți – 2006 Pacific Palissades, California) – 20th Century Fox
În SUA – Branko Lustig (1932 Osijek, Croația)
În Franța – Marin Karmitz (1938 București)

COMPOZITORI

În SUA – Carli Elinor (1890 București – 1958 Hollywood)
În Italia, Germania – Roman Vlad (1919 Cernăuți)
Mikis Theodorakis (1925 Insula Kios)
Marius Constant (1925 București – 2004 Paris)
În URSS, R.Moldova – Eugeniu Doga (1937 Mocra, R.Moldova)
În Franța – Eddie Vartan (1937 Sofia – 2001 Paris)
În Franța – Vladimir Cosma (1940 București)
Gheorghe Zamfir (1941 Găeşti, România)
Vanghelis Papathanasiou (1943 Atena)
Goran Bregović (1950 Sarajevo)
Michael Crețu (1954 București)
Alexander Balanescu (1954 București)
În Yugoslavia – Vlatko Stefanovski (1957 Prilep, R.Macedonia)

DECORATORI

Vassilis Fotopoulos (1934 Kalamata – 2007 Atena)

COSTUME

Theoni V. Aldredge (Denny Vachlioti, 1932 Salonic)
Miljen Kljakovic (1950, Osijek, Croația)

EFECTE SPECIALE

Zoran Perisic (1940 Prokuplje, Serbia)

ACTORI

În SUA – Henry Leone (Henri Leon, 1858 Istanbul – 1922 Mount Vernon, New York)
În Germania – Rudolph Schildkraut (1862 Istanbul – 1930 Los Angeles)
În Italia – Antonio Gandusio (1873 Rovigno d`Istria/ azi Rovinj în Croația – 1951 Milano)
În Germania, Italia – Alexander Moissi (Aleksandër Moisiu, 1879 Durrës, Albania sau Triest – 1935 Lugano)
În Brazilia – Aurora Fulgida (Aurelia Cocăneanu, 1880 București – 1970 Rio de Janeiro)
În Franța – Max Maxudian (1881 Izmir – 1976 Boulogne – Billancourt) Bela Lugosi (Béla Ferenc Dezsö Blaskó, 1882 Lugoj, Transilvania – 1956 Los Angeles)
În M. Britanie, Germania – Joseph Almas (1883 Izmir – 1948 Berlin)
În SUA – Armand Triller (Armand Trillor, 1883 București – 1939 California)
John Miljan (1892 Lead City, South Dakota – 1960 Hollywood) – cu părinți sârbi
Edward J. Robinson (Emmanuel Goldenberg, 1893 București – 1973 Hollywood)
Ivan Petrovich (Svetislav Petrović, 1894 Novi Sad – 1962 Munchen)
În România, Franța – Elvira Popesco – (București, 1896 – Paris 1993)
În Germania – Ari Leschnikoff (1897 Haskovo, Bulgaria – 1978 Sofia)
În SUA actor, Mexic regizor – Roberto Curwood (1899 România – 1980 Mexic)
În SUA – John Houseman (Jacques Haussemann) (București 1902 – M.Britanie 1988)
Johnny Weissmuller (Janos Weissmuller, Freidorf, Timişoara 1904 – Acapulco 1984)
În Italia – Elena Nicolai (1905 Țerovo, Bulgaria – 1993 Milano)
În Germania – Iwa Wanja (1905 Karnobat, Bulgaria – 1991 Berlin)
În Italia – Osvaldo Valenti (1906 Istanbul – 1945 Milano)
În Germania, Cehoslovacia – Ita Rina (1907 Divaca, Slovenia – 1979 Budva, Muntenegru)
În România, Albania – Cristache Antoniu (Hristaqi Antoniu, 1907 București – 1985 Tirana)
În Italia – Giuseppe Addobbati (John Mac Douglas, 1909 Makarska, Croația – 1986 Roma)
În Italia, Germania, Austria – Maria Cebotari (1910 Chişinău – 1949 Viena)

În Germania – Ljuba Welitsch (1913 Borisovo, Bulgaria – 1996 Viena)
În M. Britanie – Steve Plytas (1913 Istanbul – 1994 Surrey)
În SUA – Brad Dexter (Veljko Šošo,1917 Goldfield, Nevada – 2002 Rancho Mirage, California) – cu părinți sârbi
În Franța – Michel Ardan (1920 Istanbul – 1979 Paris)
Alida Valli (baroneasa Alida von Altenburger, 1921 Pola, Croația)
Charles Millot (Veljko Milojevici, 1921 Novi Pavljani, Croația – 2003 Franța)
În SUA – Turhan Bey (Turhan Gilbert Selahettin Saultavey, 1922 Viena) – tată turc
În SUA – Nadia Gray (Nadia Cușnir-Herescu, 1923 București – 1994 New York)
În Franța – Rosy Varte (1923 Istanbul)
Telly Savallas (Garden City, N.Y., 1924-1994) – cu părinți greci
John Cassavetes – actor și regizor (1929 New York – 1989 Los Angeles) – cu părinți greci
În Iugoslavia, M.Britanie – Relja Basic (1930 Zagreb)
În M. Britanie – George Baker (1931 Varna)
În Germania, Iugoslavia – Elma Karlowa (Selma Karlovaț) (1932 Zagreb – 1994 Munchen)
În Franța, Italia – Magali Noël (Magali Giuffra, 1932 Izmir)
În Italia – Sylva Koscina (1933 Zagreb)
În Italia – Gianni Garko (1935 Zara, Croația)
În Iugoslavia, SUA, Italia – Bekim Fehmiu (1936 Sarajevo)
În Iugoslavia, Germania – Gojko Mitić (1940 Leskovac, Serbia)
În SUA-Olympia Dukakis (1941 Lowell, Massachussets) – cu părinți greci
În URSS, Ucraina – Ivan Mikolaiciuk (1941, Chortoria, Bucovina – 1987)
Laura Antonelli (Laura Antonaz, 1941 Pola, Croația)
În URSS, R.Moldova – Grigore Grigoriu (1941 Căușeni – 2003 Palanca, R.Moldova)
În Bulgaria, Italia – Stefan Danailov (1942 Sofia)
În Italia – Francesca Romana Coluzzi (1943 Tirana)
În Israel, SUA – Shabtai Konorti (1943 Bulgaria – 2002 Israel)
În SUA – Tom Seleck (1945 Detroit) – cu părinți iugoslavi
În Israel – Abraham Celektar (1945 Bulgaria)
În Turcia – Türkan Şoray (1945 Istanbul)
În SUA – Steve Vinovich (1945 Peoria, Illinois) – cu părinți sârbi
În Iugoslavia, SUA – Rade Serbedzjia (1946 Bunić, Croația)
În Franța – Sylvie Vartan (1946 Iskreț, Bulgaria)
În URSS, R.Moldova – Svetlana Toma (1947 Chișinău)
În Turcia – Hülya Koçyigit (1947 Istanbul)
În Albania, SUA – Timo Flloko (1948 Peja, Kosovo)
James Belushi (1949 Chicago-1982) – cu părinți albanezi
În SUA – Natalia Nogulich (1950 Chicago) – cu părinți sârbi
Marcel Iureș (1951 București)
John Belushi (1954 Chicago) – cu părinți albanezi
În SUA – Rita Wilson (Margarita Ibrahimoff, 1956 Los Angeles) – tată bulgar musulman, mamă grecoaică
În Bulgaria, SUA – Max Freeman (Momcil Karamitev, 1960 Sofia)
În Canada – Lolita Davidovich (1961 London, Ontario) – cu părinți sârbi
Catherine Oxenberg (Katarina, fiica prințesei Elisabeta a Iugoslaviei, 1961 New York)
Maia Morgenstern (1962 București)
În Bulgaria, Italia – Elzhana Popova (1962 Burgas)
În Iugoslavia, SUA – Predrag Bjelac (1962 Belgrad)
În Italia – Inva Mulla – Tchako (1963 Tirana)
În Iugoslavia, Germania – Anica Dobra (1963 Belgrad)
În Bulgaria, Italia, SUA – Hristo Şopov (1964 Sofia)
În SUA – Peter Malota (Peter Lulgjuraj, 1965 Malesia, Albania)
În Canada – Steve Bacic (1965 Lisicić, Croația)
În SUA – Elina Löwensohn (1966 București)
În Australia – Eric Bana (Eric Banadinovich, 1968 Melbourne) – tată croat
În Croația, SUA – Goran Visjnic (1972 Sibenik, Croația)
În Croația, SUA – Aleksandra Vujcic (1973 Croația)
În SUA – Stephanie Cheeva (1974 Sofia)
În SUA – Ivana Milicevic (1974, Sarajevo) – origine croată
Milla Jovovich (1975 Kiev, Ucraina) – tată sârb
În Bulgaria, Italia, SUA – Hristo Jivkov (1975 Sofia)
În Germania – Alexandra Maria Lara (1978 București)
În Serbia, Franța – Radivoje Bukvic (Rasha Bukvić, 1979 Sombor, Serbia)

5. Bibliografie

Andon, Viktor D.: *Rojdenie moldavskogo kino*, Ed. Ştiinţa, Chişinău, 1986.
Antohi, Sorin: *Imaginalis. Istorie şi utopie în cultura română*, Ed. Litera, Bucureşti, 1994.
Black, Karen L. (editor): *A Biobliographical Handbook of Bulgarian Authors*, Slavica Publishers Inc., Columbus, Ohio, 1984.
Boia, Lucian: *România, ţară de frontieră a Europei*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2001.
Boussinot, Roger: *L 'encyclopedie du cinema*, Ed. Bordas, Paris, 1995.
Braudel, Charles: *Mediterana şi lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1985.
Cabel, Nicolae: *Victor Iliu*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1997.
Cantacuzino, Ion (coordonator): *Contribuţii la istoria cinematografiei în România 1896* – 1948, Ed.Academiei RSR, Bucureşti, 1971.
Caranfil, Tudor: *Dicţionar universal de filme*, Ed. Litera Internaţional, Bucureşti – Chişinău, 2003.
Caranfil, Tudor: *Dicţionar de filme româneşti*, Ed. Litera Internaţional, Bucureşti – Chişinău, 2003.
Căliman, Călin: *Ion Bostan*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1997.
Călinescu, George: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982.
Cepincić, Miroslav: *Makedonskiot igran film, Kinoteka na Makedonija*, Skopje, 1992, 1999.
Cernat-Gheorghiu, Manuela: *Jean Negulescu*, Ed. Alo, Bucureşti!, Bucureşti, 2000
Cernat-Gheorghiu, Manuela: *Filmul şi armele. Tema păcii şi a războiului în filmul european*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976.
Cernenko, Miron: *Makedonskiot film, Kinoteka na Makedonia*, Skopje, 1997.
Chirot, Daniel (coordonator): *Originile înapoierii în Europa de Est*, Ed. Corint, Bucureşti, 2004.
Christodolou, Christos K.: *The Manaki Brothers. The Greek Pioneers of the Balkanic Cinema, Organization for the Cultural Capital of Europe*, Salonic, 1997.
Compagnon, Antoine, Seebacher, Jacques (coordonatori): *Spiritul Europei*, Ed. Polirom, Iaşi, 2002.
Corciovescu, Cristina, Rîpeanu B.T.: *Cinema... un secol şi ceva*, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2002.
Corciovescu, Cristina, Rîpeanu B.T.: *1234 cineaşti români*, Ed.Ştiinţifică, Bucureşti, 1996.
Crampton, R.J.: *Europa Răsăriteană în secolul al XX-lea...şi după*, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2002.
Dakovic, Nevena: *Cinematic Balkans/ Balkan Genre*, Nexus Project, Sofia, 2003.
Damian, Laurenţiu: *Filmul documentar. Despre documentar...încă ceva în plus*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 2003.
Dimaras, C. Th.: *Istoria literaturii neogreceşti, Ed. pentru literatură universală*, Bucureşti, 1968.
Dimitrovski-Takeţ, Dimitar: *Manaki i Bitola, Rabotnicikiot univerzitet Krste P. Misirkov*, Skopje, 1975.
Drugă, Ovidiu, Murgu, Horea: *Elemente de gramatică a limbajului audio-vizual*, Ed. Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2002.
Dumitrescu, Mircea: *O privire critică asupra filmului românesc*, Ed. Arania, Braşov, 2005.
Exarchos, Ghiorghios: *Adelphoi Manakia, Protoporoi tou kinematografou sta Balkania*, Ed.Gavriliadis, Atena, 1991.
Fulger, Mihai (coordonator): *„Noul val" în cinematografia românească*, Grup Editorial Art, Bucureşti, 2006.
Georgakakou, Voula (coordonator): *The Universe of Pantelis Voulgaris*, Greek Film Centre, 2000.
Georgakakou, Voula (coordonator): *A Retrospective of Nikos Koundouros*, Greek Film Centre, 1998.
Gheorghievski, Liubişa: *Ghenezata na makedonskiot film, Kinoteka na Makedonija*, Skopje, 1992.
Gherceva, Krasimira: *Fenomenăt bălgarska animaţia*, Ed.Nauka i izkustvo, Sofia, 1983.
Giurescu, Constantin C., Giurescu, Dinu C.: *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până azi*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1975
Gocić, Goran: *The Cinema of Emir Kusturica. Notes from the Underground*, Wallflower Press, Londra, New York, 2001.
Goldsworthy, Vesna: *Inventarea Ruritaniei. Imperialismul imaginaţiei*, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2002.
Goulding, Daniel J.: *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945-2001*, Ed. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2002.
Hammond, Andrew (coordonator): *The Balkans and the West: Constructing the European Other, 1945-2003*, Ashgate Publishing House, Aldershot, Burlington, 2004.
Heyman, Joshua, Allan Smart, Allan (coordonatori): *States and Illegal Practices*, Ed.Berg Press, Londra, 1999.
Hobsbawm, E. J.: *Primitive Rebels*, The Norton Library, New York, 1965.
Hobsbawm, E. J.: Bandits, *The Trinity Press*, Worchester, Londra, 1969.

Holloway, Ron: Goran Paskaljevic. *La tragi-comedie humaine*, Ed. Cinema Public, Paris, Centar Film, Belgrad, Prizma, Kraguevac, 1997.
Holloway, Ron: *A History of Macedonian Cinema 1905-1996*, Kinoteka na Makedonija, Skopje, 1996.
Horton, Andrew James (coordonator): *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections of A Turbulent Decade*, Central Europe Review Ltd., Telford, 2000.
Hoxha, Abaz: *Arti i shtate ne Shqiperi*, Ed. Albin, Tirana, 1994.
Kinematografia shqiptare, Ed. Botimet toena, Tirana, 2004.
Hume, Kathryn: *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, Routledge Press, Taylor & Francis Books Ltd., New York, 1984.
Huntington, Samuel P.: *Ciocnirea civilizațiiilor și refacerea ordinii mondiale*, Ed. Antet, București, 2001.
Ianakiev, Aleksandăr (coordonator): *Bălgarskoto kino. Ențiklopedia A-IA*, Ed. Titra, Sofia, 2000.
Ianakiev, Aleksandăr: *Sinema Bg. 100 godini filmov proțes*, Ed. Titra, Sofia, 2003.
Iordanova, Dina (coordonator): *The Cinema of the Balkans, Wallflower Press*, Londra, 2006.
Iordanova, Dina: *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, British Film Institute, Londra, 2001.
Iordanova, Dina: *Emir Kusturica, British Film Institute*, Londra, 2002.
Iorga, Nicolae: *Bizanț după Bizanț*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972.
Locul românilor în istoria universală, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, București, 1985.
Jelavich, Barbara: *Istoria Balcanilor. Secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, Institutul European*, Iaşi, 2000.
Katz, Ephraim: *The Macmillan International Film Encyclopedia*, Harper Collins Publishers, New York, 1994.
Kărdjilov, Petăr, Ghenceva, Galina: *Bălgarski igralni filmi 1915-1970*, Ed. Petăr Beron, Sofia, 1987.
Keyserling, Hermann: *Analiza spectrală a Europei*, Ed. Institutul European, Iaşi, 1993.
Kolarz, Walter: *Mituri și realități în Europa de Est*, Ed. Polirom, Iaşi, 2003.
Koliodimos, Dimitris: *The Greek Filmography, 1914 through 1996*, Ed. McFarland & Company, Jefferson, North Carolina şi Londra, 1996.
Konstantinov, Pavle: *Braka Manaki, Prilog kam nivnijot jivot i delo*, Ed. Mlad boreț, Skopje, 1982.
Kosanović, Dejan: *Leksikon pionira i filmsih stvaralaca na tlu Jugoslovenskih zemlaja, 1896-1945, Institut za film,* Jugoslovenska kinoteka, Feniks Film, Belgrad, 2000.
Kosanović, Dejan: *Kino u Bosnu-Herțegovinu 1897-1945*, Naucina KMD, Feniks Film, Belgrad, 2005.
Kosanović, Dejan, Tucaković, Dinko: *Stranți u raju. Koprodukcije i filmske usluge.*
Stranți u jugoslovenom filmu. Jugosloveni u svetskom filmu, Biblioteka Vek, Belgrad, 1998.
Kyçuku, Kopi: *Istoria Albaniei*, Ed.Corint, București, 2002.
Lazăr, Ioan: *Istoria filmului în personaje și actori. Cupluri literare – cupluri cinematografice*, Ed. Felix – Film, București, 1992.
Leaman, Oliver (coordonator): *Companion Encyclopedia of Middle East and North African Cinema*, Routledge Publishers, New York, 2001.
Marincevska, Nadejda: *Bălgarskoto animaționno kino 1915-1995*, Ed. Kolibri, Sofia, 2001.
Martin, Marcel: *Limbajul cinematografic*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1981.
Martin, Mircea: *G.Călinescu și „complexele literaturii române"*, Ed. Albatros, București, 1981.
Massoff, Ioan: *Teatrul românesc. Privire istorică, vol. II*, Ed. pentru literatură, București, 1961.
Mast, Gerald: *A Short History of the Movies*, Ed. Macmillan & Collier, New York, Londra, 1986.
Matvejević, Predrag: *Poetica evenimentului: Poezie și angajare*, Ed. Univers, București, 1980.
Mehmed, Ali Mustafa: *Istoria turcilor*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, București, 1976.
Mestrovic, Stjepan G.: *The Balkanization of the West,* Routledge Publishers, Abingdon, New York, 1994.
Mihail, Jean: *Filmul românesc de altădată*, Ed.Meridiane, București, 1967.
Mihailovska, Elena: *Nașionalnata kulturno – hudojestvena tradiția*, Ed. Nauka i izkustvo, Sofia, 1985.
Milosevic – Djordjevic, Nada: *The Oral Tradition în the History of Serbian Culture*, Porthill Publishers, Edgware, Middlesex, 1995.
Milev, Nedelcio: *Bălgarskiat istoriceski film*, Ed. Nauka i izkustvo, Sofia, 1982.
Mitropoulos, Aglae: *Decouverte du cinema grec*, Ed. Seghers, Paris, 1968.
Modorcea, Grid: *Istoria gândirii estetice românești de film*, Ed. Emin, București, 1997.
Mollat du Jourdin, Michel: *Europa și marea*, Ed. Polirom, Iaşi, 2003.
Naidenova, Vera: *Ekranizațiata, vecen spor?*, Ed. Nauka i izkustvo, Sofia, 1992.
Nichituş, Cristina: *Cu diligența prin pădurea de fagi*, Ed. Media On, București, 2000.
Nonevski, Boris: *The Manaki Brothers, Pioneers of Film-Making in the Balkans*, Kinoteka na Makedonia, Skopje, 1986.
Olteanu, Antoaneta: *Homo balcanicus. Trăsături ale mentalității balcanice*, Ed. Paideia, București, 2004.
Parkinson, David: *History of Film*, Ed. Thames & Hudson, 1997.
Pavlowitch, Stevan K.: *Istoria Balcanilor 1804-1945*, Ed. Polirom, Iaşi, 2002.
Pintilie, Lucian: *Bricabrac*, Ed. Humanitas, București, 2003.

Piru, Alexandru: *Istoria literaturii române de la început până azi*, Ed. Univers, Bucureşti, 1981.
Piţa, Dan: *Confesiuni cinematografice*, Ed. Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2005.
Plămădeală, Ana-Maria: *Mitul şi filmul,* Ed. Epigraf, Chişinău, 2001.
Puran, Aura: *Paul Călinescu*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1996.
Raceva, Maria: *Kinoto-za i protiv mitovete*, Ed.Nauka i izkustvo, Sofia, 1986.
Rîpeanu, Bujor T.: Filmat în România. *Un repertoriu filmografic 1911-1969*, Ed. Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2004.
Sadoul, Georges: *Istoria cinematografului mondial*, Ed. Ştiintifică, Bucureşti, 1961.
Sava, Valerian: *Istoria critică a filmului românesc contemporan 1*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1999.
Săvulescu, Constantin: *Cronologia ilustrată a fotografiei în România. Perioada 1834-1916*, Bucureşti, 1985.
Schneider, Steven Jay (coordonator): *1001 de filme de văzut într-o viaţă*, Ed. Rao, Bucureşti, 2005.
Shajatovic, Tanika, Kosjancic, Nerina T.: *Slovenian Films 2001-2002*, Filmski sklad R.Slovenije, Ljubljana, 2002.
Silvestri, Silvana, Spagnoletti, Giovanni (coordonatori): *Lucian Pintilie tra cinema e teatro*, Ed.Revolver Libri, Bologna, 2004.
Slijepcević, Bosa: *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896-1918*, Institut za film, Belgrad, 1982.
Soulet, Jean-Francois: *Istoria comparată a statelor comuniste din 1945 pînă în zilele noastre,* Ed. Polirom, Iaşi, 1998.
Stardelov, Igor: *Manaki, Kinoteka na Makedonia*, Skopje, 2003.
Stoil, Michael Jon: *Mass Media in Mobilization Regimes: The Case of Balkan Cinema*, George Washington University, Washington D.C., 1979.
Stoil, Michael Jon: *Cinema Beyond the Danube: The Camera and Politics*, Scarecrow Press, 1974.
Sugar, Peter F.: *Naţionalismul est-european în secolul al XX-lea*, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2002.
Tămaş, Sergiu: *Geopolitica*, Ed. Noua alternativă, Bucureşti, 1995.
Thiesse, Anne-Marie: *Crearea identităţilor naţionale în Europa. Secolele XVIII-XIX*, Ed. Polirom, Iaşi, 2000.
Todorov, Tzvetan: *Abuzurile memoriei*, Ed. Amarcord, Timişoara, 1999.
Todorova, Maria: Balcanii şi balcanismul, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2000.
Tombs, Pete: Mondo Macabro: *Weird & Wonderful Cinema around the World*, St.Martin Griffin, New York, 1997.
Vasilevski, Gheorghi: *Istoria na filmot*, Kinoteka na Makedonija, Skopje, 2000.
Voiculescu, Elefterie: Buftea jubileu. *Adevăruri dintr-un semicentenar de vise*, Ed. Arvin Press, Bucureşti, 2003.
Volk, Petar: *Let nad močvarom. Aleksandar Petrović, svojim životom, delom i filmovima*, Ed. Prometej, Novi Sad, 1999.
Volk, Petar: *Srpski film*, Institut za film, Belgrad, 1996.
Woodhead, Christine (coordonator): *Turkish Cinema. An Introduction, Centre of North & Middle Eastern Studies*, University of London, 1989.
* * * : *Aportul minorităţilor naţionale la patrimoniul cultural românesc*, OPRE, Bucureşti, 2000.
* * * : Balkan as Methaphor: *Between Globalization and Fragmentation*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londra, 2002.
* * * : *Călători străini despre ţările române, vol. II*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.
* * * : *The Creation of the Manaki Brothers*, *Arhiv na Makedonia*, Ed. Matiţa makedonska, Skopje, 1996.
* * * : *The Development and Permeating of the Balkan National Cinematographies in the Period from 1895 to 1945*, Skopje, 2003.
* * * : *Filmografi e filmit shqiptar*, Ed. Botimet toena, Tirana, 2004.
* * * :Fotografci Manakis Biraderler: *Manastir 'da Ilan I Hurryiet/ The Manaki Brothers. The Proclamation of Freedom in Manastir*, Yapi Kredi Yayinlari, Istanbul, 1997.
* * * :*Katalog na naţionalniot filmski fond 1905-2000*, Kinoteka na Makedonia, Skopje, 2003.
* * * :*Producţia cinematografică din România. II Cinematograful sonor 1930-1948*
2. *Filmul de ficţiune 1930-1948*, Ed. Alo, Bucureşti!, Bucureşti, 1998.
* * * :*Refugees and Film*, Kinoteka na Makedonia, Skopje, 1994.

Autor
Marian Țuțui

Copertă și layout
Adrian Sorin Georgescu

DTP
Gabriel Nicula

Corectură
Emil Stanciu

Editor
Adrian Manafu

Coordonator proiect
Arpad Harangozo

Tipărit la „Alföldi Printing House Hungary”

© NOI Media Print
Str. Petru Maior, Nr 9
Sector 1, București
Tel.: 021 222 07 43
Fax: 021 222 07 86
e-mail: nmp@nmp.ro
www.nmp.ro